



AKTIVITET:
100 GODINA NADREALIZMA
100 YEARS OF SURREALISM





Marko Ristć, *La vie mobile (1)*, 1926.

AKTIVITET:
100 GODINA NADREALIZMA
100 YEARS OF SURREALISM





Muzej savremene umetnosti, Beograd / Museum of Contemporary Art, Belgrade

19. oktobar / October 2024 – 24. februar / February 2025

Aktivitet: 100 godina nadrealizma

Aktivitet: 100 Years of Surrealism

Autorka koncepcije / Concept Author: dr Sanja Bahun

Kustoskinje izložbe / Exhibition Curators:

dr Sanja Bahun

Aleksandra Mirčić

Una Popović

Žaklina Ratković

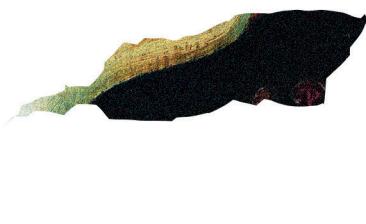


NADSTVARNO – NESVESNO I JAVNO /
THE SURREAL – THE UNCONSCIOUS AND THE PUBLIC

SAN I SNEVANJE / DREAM AND DAYDREAMING

POETIKA MULTIMEDIJE / POETICS OF MULTIMEDIA

IGRA / PLAY



PEDAGOGIJA NADREALIZMA /
THE PEDAGOGY OF SURREALISM



KINO-IMAGINACIJA / CINE-IMAGINATION

ZIDOV / WALLS

REVOLUCIJA I DEKOLONIZACIJA /
REVOLUTION AND DECOLONIZATION

LA VIE MOBILE / LA VIE MOBILE

KAKO IZLAGATI NADREALIZAM /
HOW TO EXHIBIT SURREALISM

Sadržaj / Content





- 8 Uvodna reč / Introduction / Maja Kolarić
- 10 O izložbi / About the exhibition / Sanja Bahun
- 34 Aktivitet – od koncepta do aktivne izložbe / Aktivitet – from a concept to an active exhibition / Sanja Bahun
- 76 Pomerene granice: intermedijalno, kolektivno i individualno. Beogradski nadrealizam u kolekciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu / Crossing Boundaries: Intermediality, Collectivity, and Individuality. Belgrade Surrealism in the Collection of the Museum of Contemporary Art in Belgrade / Žaklina Ratković
- 112 Pedagogija pobune i potlačenih / The Pedagogy of Revolt and the Oppressed / Aleksandar Bošković
- 146 Nadrealistički marksizam / Surrealist Marxism / Dejan Sretenović
- 178 Ogledalna slika – refleksije istorijskog nadrealizma u savremenim umetničkim praksama / Mirror Image – Reflections of Historical Surrealism in Contemporary Artistic Practices / Una Popović
- 208 Kako izlagati nadrealizam? / How To Exhibit Surrealism? / Aleksandra Mirčić
- 226 Anketa “Kako izlagati nadrealizam” / „How To Exhibit Surrealism“
- 238 Aktivitet: 100 godina nadrealizma. Arhitektura i dizajn postavke / Aktivitet: 100 years of Surrealism. Exhibition Architecture and Design / Studio Turbina, Sven Jonke, Ivana Jonke
- 248 Aktiviteti / Aktivitets
- 256 Kataloški podaci / Catalogue Data

Maja Kolarić

Direktorka Muzeja savremene umetnosti / Director of the Museum of Contemporary Art

Uvodna reč / Introduction

Muzej savremene umetnosti u Beogradu čuva najopsežniju kolekciju dela naših nadrealista i dokumentacije o njihovim aktivnostima u različitim formama i medijima, zbog čega predstavlja regionalni centar za dokumentaciju i naučni rad iz ove oblasti.

Izložbom *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, Muzej savremene umetnosti, u saradnji sa Muzejom primenjene umetnosti i Institutom za književnost i umetnost, obeležava stogodišnjicu nadrealizma u Srbiji i svetu. U okviru autorske koncepcije koju potpisuje prof. dr Sanja Bahun, na izložbi u Muzeju savremene umetnosti predstavljeno je više od 200 crteža i slika, oko 20 *cadavre exquis*, oko 50 kolaža i asamblaža, preko 100 fotografija i fotograma, nadrealističkih objekata i instalacija, te filmovi i arhivska građa, u zanimljivoj korelaciji i interakciji sa delima savremene umetnosti iz zbirke Muzeja, a uključena su i umetnička dela specijalno producirana za ovu izložbu.

Izložbom *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, kojom proslavljamo vek od objavljivanja nadrealističkog manifesta kao formalnog početka nadrealizma u svetu, ali i sto godina od prvih publikacija beogradskog nadrealističkog kruga, želeli smo da repozicioniramo nadrealizam ne kao kanonski, monolitni pokret sa

The Museum of Contemporary Art in Belgrade holds the most comprehensive collection of works by our Surrealists, as well as documentation of their activities across various forms and media. As a result, the museum has become a key regional centre for scholarly research and archival study in this field.

The Museum of Contemporary Art, in collaboration with the Museum of Applied Arts and the Institute for Literature and Arts, commemorates the centenary of Surrealism in Serbia and worldwide with the exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*. Conceptualised by Professor Sanja Bahun, the exhibition at the Museum of Contemporary Art features over 200 drawings and paintings, approximately 20 examples of *cadavre exquis*, around 50 collages and assemblages, more than 100 photographs and photograms, Surrealist objects, and installations, as well as films and archival material. These works are presented in an intriguing correlation and interaction with contemporary artworks from the Museum's collection, including pieces specially commissioned for the exhibition.

Marking the centenary of the publication of the Surrealist Manifesto, widely regarded as the event that formally launched Surrealism, but also the hundred years since

zvaničnom grupom i jednim vođom već kao dinamičnu pojavu koja je omogućila umetnicima u našoj sredini da zamisle poziciju izvan svoje umetničke, kulturne, društvene ili političke situacije. Iстичanjем термина *aktivitet*, ова изложба teži да ponudi našim posetiocima svežu, kritičku viziju i da postavi kurs ka sveobuhvatnjem razumevanju trajnog značaja ovog pokreta, koji u vizuelnim umetnostima, ali i mnogim drugim umetničkim praksama, danas ima svojih savremenih odjeka.

Zahvaljujem autorki koncepcije, Sanji Bahun, profesoru i dekanu Fakulteta umetnosti i humanističkih nauka na Univerzitetu u Eseksu u Velikoj Britaniji, na temeljnom i požrtvovanom radu na izložbi i profesionalnom i ličnom zalaganju da izložba dosegne svoje izvanredne rezultate, kao i kustoskinjama Muzeja, Žaklini Ratković, Aleksandri Mirčić i Uni Popović, ali i ponaosob obimnom Međunarodnom savetu izložbe, koji su činili: prof. emer. dr Dawn Adès CBE, FBA, Royal Academy of Arts, University of Essex, UK; dr Biljana Andonovska, Institut za književnost i umetnost, Beograd; dr Aleksandar Bošković, Columbia University, USA; prof. dr Dragan Bošković, Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu; prof. emer. Ješa Denegri; prof. emer. Aleksandar Kostić, SANU (upravnik Audiovizuelnog arhiva i Centra za digitalizaciju SANU); prof. dr Pavle Levi, Stanford University, USA; prof. dr Jelena Novaković, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu; Zoran Pantelić, Centar za nove medije kuda.org; Jelena Perać, muzejska savetnica, Muzej primenjene umetnosti, Beograd; dr Jelena Stojković, Oxford Brookes University, UK; dr Dejan Sretenović, nezavisni kustos; prof. emer. dr Irina Subotić; prof. dr Milanka Todić, Fakultet primenjenih umetnosti, Univerzitet u Beogradu; prof. dr Krzysztof Fijalkowski, Norwich University of the Arts, UK.

Još jednom, veliku zahvalnost dugujemo cenjenim stručnjacima Saveta i celokupnom timu Muzeja i arhitektama i dizajnerima studija Turbina, za specijalno osmišljen dizajn izložbe, kao i našem pokrovitelju, Ministarstvu kulture Republike Srbije.

the first publications of the Belgrade Surrealist circle, *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* seeks to reposition Surrealism not as a canonical, monolithic movement led by a single group or leader, but as a dynamic phenomenon that enabled artists in this region to envision themselves beyond their own artistic, cultural, social, or political contexts. By emphasizing the term *aktivitet*, the exhibition offers visitors a fresh, critical perspective and charts a course toward a deeper understanding of the enduring significance of this movement, which continues to resonate in contemporary visual arts and many other artistic practices.

I extend my gratitude to the author of the exhibition's concept, Sanja Bahun, Professor and the Executive Dean of the Faculty of Arts and Humanities at the University of Essex in the United Kingdom, for her thorough and dedicated work on the exhibition, as well as her professional and personal commitment to achieving its remarkable results. I also thank the Museum's curators, Žaklina Ratković, Aleksandra Mirčić, and Una Popović, along with the extensive International Advisory Board of the exhibition, which includes: Professor Emerita Dawn Adès, CBE, FBA, Royal Academy of Arts, University of Essex, UK; Dr Biljana Andonovska, Institute of Literature and Arts, Belgrade; Dr Aleksandar Bošković, Columbia University, USA; Professor Dragan Bošković, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; Professor Emeritus Ješa Denegri; Professor Emeritus Aleksandar Kostić, Serbian Academy of Sciences and Arts (Head of the Audiovisual Archive and Digitization Center of SASA); Professor Pavle Levi, Stanford University, USA; Professor Jelena Novaković, Faculty of Philology, University of Belgrade; Zoran Pantelić, Center for New Media kuda.org; Jelena Perać, museum advisor, Museum of Applied Arts, Belgrade; Dr Jelena Stojković, Oxford Brookes University, UK; Dr Dejan Sretenović, Independent Curator; Professor Emerita Irina Subotić; Professor Milanka Todić, Faculty of Applied Arts, University of Belgrade; Professor Krzysztof Fijalkowski, Norwich University of the Arts, UK.

Once again, we express our gratitude to the esteemed experts of the Advisory Board and the entire Museum team, as well as to the architects and designers from the Turbina Design and Production Studio Association for their contribution to the exhibition design. Our thanks also extend to our patron, the Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

O izložbi / About the exhibition

Izložba *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* obeležava stogodišnjicu nadrealizma u Srbiji i svetu – sto godina od *Prvog manifesta nadrealizma* Andrea Bretona (André Breton) i sto godina od prvih publikacija i aktivnosti Beogradskog nadrealističkog kruga u jesen 1924. godine. Izložba predstavlja publici bogatstvo produkcije našeg nadrealizma i njegovu simultanu aktivnost i saodnošenje sa drugim globalnim nadrealističkim pokretima, te njegov značaj za regionalnu dvadesetovekovnu i savremenu umetnost i relevantnost za nove publike.

Izložba *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* predstavlja, na najkompletniji način do sada, individualnu i kolektivnu produkciju naših nadrealista u svim formama i medijima, izabrana dela iz regionalne nadrealističke produkcije, te odabrana dela iz „dugog veka nadrealizma”, uključujući i savremene odgovore na domaću nadrealističku produkciju. Izložba je organizovana kroz sledeće tematske celine:

1) Nadstvarno – nesvesno i javno;

2) San i snevanje;

3) Poetika multimedije;

4) Igra;

5) Pedagogija nadrealizma;

6) Kino-imaginacija;

7) Zidovi;

8) Revolucija i dekolonizacija;

9) La vie mobile;

10) Kako izlagati nadrealizam.

The exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* celebrates the centenary of surrealism in Serbia and worldwide—marking one hundred years since the publication of André Breton's *First Manifesto of Surrealism* and one hundred years since the pioneering publications and activities of the Belgrade Surrealist Circle in the autumn of 1924. This exhibition introduces audiences to the rich legacy of our surrealist production and its concurrent engagement and correlations with global surrealist movements, as well as its importance for regional twentieth-century and contemporary art and its relevance for new audiences.

The exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* presents, for the first time in such a comprehensive manner, the individual and collective works of the Belgrade Surrealist Circle across all forms and media, select pieces from the regional surrealist tradition, and a selection of works from the long century of surrealism, including contemporary responses to domestic surrealist production. The exhibition is organized into the following thematic units:

1) The Surreal—the Unconscious and the Public;

2) Dream and Daydreaming;

3) Poetics of Multimedia;

4) Play;

5) The Pedagogy of Surrealism;

6) Cine-imaginaction;

7) Walls;

8) Revolution and Decolonization;

9) La Vie Mobile;

10) How to Exhibit Surrealism.

Izložba se takođe prostire i izvan Muzeja kroz aktivitete sa osnovnim i srednjim školama, bibliotekama i spomen-kućama, bolnicama, klubovima penzionera, univerzitetima, amaterskim i profesionalnim umetničkim grupama, u Beogradu, Boru, Kragujevcu, Novom Sadu, Čupriji. QR kodovi unutar izložbenog prostora vode posetioce ka ovim aktivnostima i prostorima. Izložba je deo šireg projekta *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* ostvarenog u bliskoj saradnji sa Muzejom primenjene umetnosti i Institutom za književnost i umetnost.

O aktivitetu

Izložba se oslanja na ideju aktiviteta, koja je ujedno i ključni konceptualni doprinos našeg nadrealizma svetskoj avangardnoj baštini. Ova ideja, kojoj su naši nadrealisti posvetili mnoge stranice i umetnička dela, podrazumeva četiri ključne odrednice:

- 1) da su umetnička dela „aktiviteti“ (aktivne misli, sinteze misli i materije) koji nastaju kroz interakciju nesvesnog i realnosti;
- 2) da umetnička dela žive isključivo kroz aktivnu interakciju između umetničkog objekta, njegovog stvaraoca i njegovog primaoca;
- 3) da je ta kreativna interakcija uvek društveno orijentisana i transformativna, te da su stoga periodične nove aktivacije umetničkih dela za nove publike neophodne za svako društvo i svet u celini;
- 4) da stvaraoci i primaoci umetničkih dela treba da dolaze iz najšireg društvenog preseka i da društvo ima posebnu odgovornost da uključi u aktiviranje umetničkih dela one koji su marginalizovani ili ređe izloženi umetnosti.

Unutar ovih smernica, individualni nadrealistički aktiviteti manifestuju se na mnogo različitim načina: kao slike, crteži, kolaži, objektivizacije, instalacije, grupne deklaracije, intervencije i javne provokacije, fotografije i fotogrami, filozofski traktati i dečija književnost, multimedijalne pesme-slike, antiromani, fanzini, časopisi, ankete, *cadavre exquis*, polemike, neformalni dokumentovani razgovori, performansi, kolekcionarski rad, razmene i mnogi drugi tipovi umetničkog iskaza.

The exhibition extends beyond the museum's walls through various “aktivitets” involving elementary and high schools, libraries and memorials, hospitals, retirement clubs, universities, amateur and professional art groups across Belgrade, Bor, Kragujevac, Novi Sad, and Čuprija. QR codes within the exhibition space guide visitors to these “aktivitets” and their sites. The exhibition is part of the broader project *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*, realized in close collaboration with the Museum of Applied Arts and the Institute for Literature and Arts.

About the Aktivitet

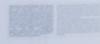
The exhibition is centered around the concept of aktivitet, which represents a key conceptual contribution of our surrealism to the global avant-garde legacy. This idea, extensively explored in both writings and artworks by our surrealists, encompasses four fundamental determinants:

- 1) artworks are “aktivetets” (active thoughts, syntheses of thought and matter) that emerge from the interaction between the unconscious and reality;
- 2) artworks exist solely through the active engagement between the art object, its creator, and its audience;
- 3) this creative interaction is inherently socially oriented and transformative, necessitating periodic reactivation of artworks for new audiences as vital for both society and the world at large;
- 4) the creators and recipients of artworks should be drawn from the widest possible cross-section of society, with a particular responsibility to ensure the inclusion of marginalized groups or those less frequently exposed to art in the activation of artworks.

Within these guidelines, individual surrealist aktiviteti take diverse forms, manifesting as paintings, drawings, collages, objectifications, installations, group declarations, interventions and public provocations, photographs and photograms, philosophical treatises, children's literature, multimedia poem-paintings, anti-novels, fanzines, magazines, surveys, *cadavre exquis*, polemical writings, informal documented conversations, performances, collector's work, artistic exchanges, and numerous other forms of creative expression.

„Подразумевам чисто да се подготвя за посещение
да не мечтава никакъв склон към крачка, гордите
погрешности, и погрешните изненади, които са възможни
погрешно и удачно съвпадение на тръбата и пръстите у съвсем съ-
вършено...“
Бранко Бор и Марко Ристич, Анекдот, 1932

„Съществуващите във времето на изложбата
издания са създадени от български художници
и съществуват до днес.“
Македония, Атина, 2011





НАДСТВАРНО
НЕСВЕСНО И ЈАВНО

НЕСВЕЧНО И ЯВНО

THE SURREAL

UNCONSCIOUS AND UNREAL



„Надстварно“ је појам који су надреалисти користили да укажу на пророде несвесног у сваком и јевно, то моменте у којима они поседују видљиви или чуви. За надреалисте и надреалистичке стапине, надстварност представља континуитет између нутрашења и спољашњег у човеку и зону између нествасног и стварског (укупљајући друштвени реалитет који подупире трансформативно ослободитељне човека).

Један од клучних видова у којима надзиративни промисли из надреалистичке делатности јесте путем случајних сударата различитих предмета, мисли или перспектива. Инсценирање опсега логота као „случайног сусрета кибритовим и шивајачим машине на столу за десницу“ из Мандроворове певанеје грофа Лотремонса (*Isolde Lucien Duseau*, певанье VIII), надреалисти су покушавали да објективизују овакве сусрете у својим уметничким делима, као у овој фотографији Џона Вуа.

'Summa: Unconscious and Public' presents to the audience the ways in which our nervousness and their inner companions, contingent on the way in which they psychologise the concept of the 'unconscious', and on the other hand the concept of public and private life, and how they embodied the continuity between these two states in various forms of art in various genres and through various methods, such as automatic writing and painting, photographs, photographs, decoupage, compositions of images, magnifies, fancies and anomalies.

One of the key ways in which summation emerges from sum total wholly through chance encounters of diverse objects, thoughts and sensations. Inspired by the description of the beautiful as 'a chance meeting on an umbrella and a shaking machine in an oldising school' from Mallarmé's poem of Count Lohengrin (Budapest Library, Division VIII), the Summation tries to approach such encounters in a Newark, as in the photograph of





I Nadstvarno: nesvesno i javno: Ova celina predstavlja publici ključni nadrealistički koncept „nesvesnog“ i načine na koji su naši nadrealisti promišljali ovaj koncept i otelotvorili ga u svojim umetničkim delima u različitim žanrovima i putem raznolikih metoda (automatsko pisanje i slikanje, fotogrami, fotografije, eseji).

I Surreality: The Unconscious and the Public: This section introduces the audience to the key Surrealist concept of the “unconscious,” as well as the ways in which our Surrealists conceptualized this idea and embodied it in their artworks across various genres and through diverse methods (automatic writing, automatic painting, photograms, photographs, essays).



САН И СНЕВАЊЕ

Самуло Фодор је почео популаризацом синхронизма неколико година пре да је почео да ради на својим илустрацијама. Један од првих његових радова је илустрација насловне стране часописа "Државни пут ка несвесности" ("Грмечки сунце", 1905). Фодор је на њој приказао љубав и интересистичке симболе или симболе који изучава у свом раду "Синхронизам и симболика сна и снештава", објављеног 1905. У складу са овим принципима Фодор је илустрирао и друге теме, као што су "Снештава и снештава", "Снештава и снештава" и "Снештава и снештава".

Магистра уметничка драла Вено Воро, Олга Делића Радовановића Жижовића

Нас покушавају да понеки симболе, симболе, који су најчешће употребљавани у симболици сна и снештаве, да буду употребљавани у симболици сна и снештаве.

Други, ако неки цртежи Димитрија Морда и Живојина Јаковића, који су најчешће употребљавани у симболици сна и снештаве, да буду употребљавани у симболици сна и снештаве.

Концептуални и композициони елементи у симболици сна и снештаве су стварајују и надреалистичку гравују, као што је пуне ликове

снештаве и симболици сна и снештаве, који су најчешће употребљавани у симболици сна и снештаве.

Други, ако неки цртежи Димитрија Морда и Живојина Јаковића, који су најчешће употребљавани у симболици сна и снештаве, да буду употребљавани у симболици сна и снештаве.

Концептуални и композициони елементи у симболици сна и снештаве су стварајују и надреалистичку гравују, као што је пуне ликове

снештаве и симболици сна и снештаве, који су најчешће употребљавани у симболици сна и снештаве.

DREAMING AND
DAYDREAMING



Sigmund Freud was the first to popularize the understanding of dreams as reflections of unconscious processes, a narrative composed through unconscious material. In his famous book *The Interpretation of Dreams*, Freud said that dreams are the "royal road to the unconscious." The interpretation of dreams, 1900. The painting "The Son of Man" (1964) by René Magritte is one of the most famous examples of this concept. Magritte's painting is based on a dream he had in which he saw himself as a man in a suit carrying a pipe. He also painted many other dreamlike scenes, such as "The Empire of Light" (1954) and "The Mystery of the Ordinary" (1965). Magritte's work is considered a classic of surrealism because it depicts the hidden depths of the mind through a combination of symbolism and dreamlike imagery.

Many artworks by René Magritte, such as "The Son of Man" (1964), attempt to convey dreams, reality, nightmare, and the unknown. His paintings often feature objects that do not fit into any genre and media. Other works, such as some drawings by Salvador Dalí, also reflect the connection between dreams and reality, as well as the impact of external factors on our dreams. The practice of self-induced states of daydreaming and drawing effects a similar state of mind. This is also closely related to the psychoanalytical approach to dreams. It is also closely related to the practice of lucid dreaming, which involves becoming aware of one's own dreams while still in them.

Finally, the act of creating art reflecting dreams serves as a form of self-expression and personal exploration, as suggested by the numerous artworks depicting dreams and dreamlike states. These artworks serve as a reminder that dreams are not just a source of inspiration for artists, but also a way to express their innermost thoughts and feelings. They can also be a source of joy and relaxation, as well as a way to explore the long history of symbolism, including the works of artists like René Magritte.



II San i snevanje: U skladu sa osnovnim principima fajdovske psihanalize, nadrealisti su smatrali san, autoinicirano snevanje i slična stanja, „kraljevskim putem ka nesvesnom“. Mnoga dela naših nadrealista nastoje da prikažu i artikulišu stanja sna, njihovu dinamiku i njihov simbolizam, a nadrealisti i njihovi potonji saputnici su ujedno i sakupljali snove i promišljali kako da prenesu onirički sadržaj kroz umetničko delo. Ovaj segment prikazuje ovakav tip dela i praksi.

II Dream and Daydreaming: In accordance with the basic principles of Freudian psychoanalysis, Surrealists considered dreams, self-induced states of daydreaming, and similar phenomena as the “royal road to the unconscious.” Many works by our Surrealists seek to depict and articulate states of dreaming, their dynamics, and their symbolism. Surrealists and their later companions also collected dreams and reflected on how to convey the oneiric content through art. This section of the exhibition showcases such works and practices.





III Poetika multimedije: tekst, slika, zvuk i pokret nadrealizma

Nadrealisti su uneli u svetsku baštinu ideju nesputane igre medija i umetničkih formi kao legitiman umetnički izraz čija se integralnost i koherentnost sastoje upravo u hibridnosti. Veliki broj naših nadrealističkih dela kombinuje medije, posebno sliku i reč, a mnoga su osmišljena i ostvarena s performativnom intencijom, ili sa motivacijom da se omogući njihov slobodan prelaz iz jednog modusa iskazivanja i recepcije u drugi. Ovaj deo izložbe posvećen je ovakvoj multimedijalnoj eksperimentaciji.

III The Poetics of Multimedia: Text, Image, Sound, and Movement in Surrealism

Surrealists contributed to the global heritage the idea of unfettered play between media and artistic forms as a legitimate artistic expression, the integrity and coherence of which lie precisely in hybridity. A considerable number of works by our Surrealists combine media, particularly image and text, and many were conceived and realized with a performative intention, or with the motivation to allow their free transition from one mode of expression and reception to another. This section of the exhibition is dedicated to such multimedia experimentation.





IV Igra: Na različite načine su naši nadrealisti koristili igru i humor – neretko inspirisan folklorom – da oneobiče stvarnost, aktiviraju interakciju sa publikom, te analiziraju prepostavke o odnosu između umetnika i dela, odnosno šta konstituiše umetničko delo.

IV Play: In various ways, our Surrealists employed play and humor—often inspired by folklore—to defamiliarize reality, activate interaction with the audience, and analyze assumptions about the relationship between the artist and the artwork, that is, what constitutes a work of art.

V Pedagogija: Nadrealisti su nalazili maštu i sposobnost za aktiviranje nesvesnog kroz igru u stvaralaštvu dece i dečijem razmišljanju. Ovakav stav je doveo do nekoliko značajnih tipova umetničko-društvenih aktivnosti koje nisu bile uobičajene u drugim nadrealizmima: aktivan angažman sa decom i njihov tretman kao ravnopravnih saradnika u umetničkoj produkciji; stvaranje umetničkih dela i spisa namenjenih deci i mladima; i kreiranje društveno promišljene i diskurzivno razrađene pedagogije čija je ključna karakteristika emancipacija dece kao društveno marginalizovane grupe. Ovi vidovi angažmana su prikazani u sekciji izložbe "Pedagogija nadrealizma".





V Pedagogy: Surrealists found imagination and the ability to activate the unconscious through play in the creative works of children and childlike thinking. This approach led to several significant types of artistic and social activities that were uncommon in other Surrealist movements: active engagement with children and their treatment as equal collaborators in artistic production; the creation of artworks and writings intended for children and youth; and the development of a socially conscious and discursively elaborated pedagogy, the key characteristic of which was the emancipation of children as a socially marginalized group. These forms of engagement are presented in the exhibition section titled “The Pedagogy of Surrealism.”





VI Kinoimaginacija: Od svih medija i umetničkih formi, jedna je nova umetnost zauzimala posebno mesto u imaginaciji i stvaralaštvu svih nadrealista: film. U ovom segmentu publici su predstavljene filmske kritike, pionirski doprinosi teoriji filma beogradskog nadrealističkog kruga, filmski foto-scenariji i razni primeri korišćenja medija fotografije i knjige za stvaranje „kina drugim sredstvima“.

VI Cineimagination: Of all the media and art forms, one new art form held a special place in the imagination and artistic production of all Surrealists: film. This segment introduces the audience to film critiques, pioneering contributions to film theory by the Belgrade Surrealist group, film photo-scenarios, and various examples of using the media of photography and books to create “cinema by other means.”



.Симулација је изразито моралан

Радојица Живановић-Ное, Ване Бор,



акт.”

Ђорђе Јовановић



VII Zidovi: Ova celina predstavlja jedan od ključnih i najproduktivnijih motiva našeg nadrealizma, motiv „zida”. U delima naših nadrealista, zid funkcioniše pozitivno kao platforma iracionalnog koja povezuje svet materije/materijalne istorije i misao u kreiranju umetničkog dela ili estetičke i etičke refleksije, u skladu s filozofskim principom *Bildunga*. Zid često figuriše u stvaralaštvu naših nadrealista i kao metafora opresivnog ili okamenjene svesti (npr. u pamfletu *Anti-zid* Vana Bora i Marka Ristića). Zid, konačno, jeste neretko i označitelj klaustrofobičnog, zatvorenog prostora u delima i zapisima naših nadrealista.

VII Walls: This section presents one of the crucial and most productive motifs in our Surrealism—the motif of the wall. In the works of our Surrealists, the wall functions positively as a platform of the irrational, connecting the world of matter/material history and thought in the creation of an artwork or aesthetic and ethical reflection, in line with the philosophical principle of *Bildung*. The wall often appears in the creations of our Surrealists also as a metaphor for oppressive or petrified consciousness (e.g., in the pamphlet *Anti-Wall* by Vane Bor and Marko Ristić). Finally, the wall is frequently a symbol of a claustrophobic, enclosed space in the works and writings of our Surrealists.

VIII Revolucija, dekolonizacija: Ideje revolucije i stalne autokritike ključne su za razumevanje stvaralaštva i društvene angažovanosti naših nadrealista. Osvrćući se na njihove aktivnosti mnogo godina kasnije, Đorđe Kostić piše: „Nismo postali marksisti napuštajući nadrealizam, postali smo marksisti, upravo, jer smo bili nadrealisti, jer smo bili okrenuti prema neposrednom stvaralačkom aktu, jer smo želeli da oslobođimo sebe za puno stvaranje, jer smo u tom stvaranju videli razlog postojanja i budućnost opstanka.” Ovakvo poimanje funkcije umetnosti kao neophodnog „aktiviteta” u društvu, globalnom i lokalnom, utiče na iznenadujuće rano promišljanje revolucije i dekolonizacije u stvaralaštvu nadrealista iz 1920-ih i 1930-ih i specifične vidove aktivističkog i participativnog umetničkog izražaja koji su ostavili traga u širokom dijapazonu umetničkih praksi dvadesetog i dvadeset prvog veka.



VIII Revolution, Decolonization: The ideas of revolution and constant self-critique are crucial to understanding the creative production and social engagement of our Surrealists. Reflecting on their activities many years later, Đorđe Kostić writes: “We did not become Marxists by abandoning Surrealism; we became Marxists precisely because we were Surrealists, because we were oriented toward the immediate creative act, because we wanted to free ourselves for full creation, because in that creation we saw the reason for existence and the future of survival.” This understanding of the function of art as a necessary “aktivitet” in society—both global and local—shapes the surprisingly early contemplation of revolution and decolonization in the artworks of Surrealists from the 1920s and 1930s and the specific forms of activist and participatory artistic expression that left their mark on a wide range of artistic practices in the twentieth and twenty-first centuries.

Други део зона привука моју пажњу на себе. Ја сам чео кнеги којој ме људоведи туло загледани у индиго океана. Не што тих индиго-боја нема у прозору.

Чињеница је да борба за елишанске за успех, ни савезник Африканца није стала да прелеп утраша, ири - колона, виолет неколонијалисте, реда - либерале. То разлагање боје белаца - феномена прошло од часа кад је на и кад се једна дотле ванисторије у прошлости у савременост сваком часу мислим да је нужно да и црне очи белих посматрача А не коначно, скрећу леђа и егзотици и осталим различним занима.

За два месеца, колико сам пропаште, за 37 дана, колико сам пропаште пажњу уредсредио сам континента што ми се чинило бројним.

Бесислено је, али шта могу, стапа чији сам син нису никада Ступећима смо сами робовано, што пролазници виде. Кад бих сажету историју своје земље! Апоследица културне политике величну тајна одакле сам. За највећији Енглез, Белгијанац, Поругалац, личицер из Литл Рока. А срамотаједног само Африканца могу таквима. Кад бих могао да промените без оклевана. Под тим сунчевим неправди и свих сувороштима који доживели, боја грамзивости и смрти, боја мисионарских лажи.





IX La vie mobile: putovanja, međunarodna saradnja i razmena, prevođenje nadrealizma: Putovanje, sa ili bez itinerera, stvarno ili u mislima, kroz razmenu i prevođenje umetničkih artefakata, operiše kao inspiracija i idejna potka nadrealističkog stvaralaštva kod nas. Ovaj deo izložbe reflektuje značaj globalnih i lokalnih putovanja, prevoda, multilingvalnosti, te privatne i javne razmene umetničkih dela i praksi za nadrealističko stvaralaštvo i misao.



IX La vie mobile: Travel, International Cooperation and Exchange, Translating Surrealism: Travel, with or without an itinerary, real or in the mind, through the exchange and translation of artistic artifacts, operates as an inspiration and conceptual foundation for Surrealist art in our context. This section of the exhibition reflects the significance of global and local travel, translation, multilingualism, as well as private and public exchanges of artworks and practices, for Surrealist creative production and thought.

X Kako izlagati nadrealizam: U skladu sa principom autokritike/autorefleksije naših nadrealista, ovaj zaključni segment izložbe deli sa publikom osvrt na prethodnu praksu izlaganja u nas i poziva na refleksiju o tome kako treba izlagati nadrealizam. Zaključni deo izložbe sadrži odgovore na anketu „Kako izlagati nadrealizam?” koju su kustosi izložbe sproveli među kustosima, istoričarima umetnosti, naučnim radnicima i saradnicima na projektu *Aktivitet* iz raznih delova Srbije i sveta.



In line with the principle of self-critique / self-reflection central to our surrealist thought and practice, this concluding segment of the exhibition offers a review of previous exhibition practices in our country and suggests what should be exhibited. The first part is dedicated to the history and politics of exhibiting surrealism in our milieu—from the first surrealist exhibition in Belgrade in 1929 to the exhibition Surrealism and Social Art 1929–1950 (that exhibition and socialist surrealism 1929–1950, 1959) at the Museum of Contemporary Art in Belgrade. The second part is dedicated to the exhibition Surrealism and Social Art 1929–1950 (that exhibition and socialist surrealism 1929–1950) (therapeutic), 1929–1938, curated by Milica Tadić, Museum of Applied Art, Belgrade. The third part is dedicated to the exhibition Surrealism and Social Art 1929–1950 (that exhibition and socialist surrealism 1929–1950) (therapeutic), 1929–1938, curated by Milica Tadić, Museum of Applied Art, Belgrade. The final section of the exhibition features responses to the survey “How to Exhibit Surrealism” conducted by the exhibition curators among themselves, their colleagues and institutions on the *Aktivitet* project from various parts of Serbia and the world.

Надреализм и социјална уметност:
Музеј савремене уметности у Београду, 1959.
Коатер: Јулијан Аугустиновић
В. Проточ

Surrealism and Social Art Museum of
Contemporary Art Belgrade, 1959. Curated by
Julian Augustinovic, V. Protoc

**Далија Матић, Штиљак, Љубиша Милетић
и други изложбени радови из 1929-1938.**

**Dalić Matić, Štijlak, Ljubiša Milićević
i drugi izložbeni radovi iz 1929-1938.**

**Далија Матић, Јован Јовановић
и други изложбени радови из 1929-1938.**

**Dalić Matić, Jovan Jovanović
i drugi izložbeni radovi iz 1929-1938.**

**Срећко Јовановић Вељко Ђорђевић
и други изложбени радови из 1929-1938.**

**Srećko Jovanović Veljković
and other exhibition works from 1929-1938.**

Надреализм и социјална уметност:
Музеј савремене уметности у Београду, 1959.
Коатер: Јулијан Аугустиновић
В. Проточ

Surrealism and Social Art Museum of
Contemporary Art Belgrade, 1959. Curated by
Julian Augustinovic, V. Protoc

1969
1981-1982
1990
1991

X How to Exhibit Surrealism: In line with the principle of self-critique/self-reflection in the works of our Surrealists, this final segment of the exhibition shares with the audience a review of previous exhibition practices in our country and invites reflection on how Surrealism should be exhibited. The concluding section of the exhibition includes responses to the survey “How to Exhibit Surrealism?” conducted by the curators among curators, art historians, scholars, and collaborators on the *Aktivitet* project from various parts of Serbia and the world.



Легат Марина Берика. Документацисаја групе београдских савременика изложбама у Европи и Америци.
Legacy of Marina Beric. Documentation of the Belgrade group's exhibitions in Europe and America.



Легат Марина Берика. Документацисаја групе београдских савременика изложбама у Европи и Америци.
Legacy of Marina Beric. Documentation of the Belgrade group's exhibitions in Europe and America.



Легат Марина Берика. Документацисаја групе београдских савременика изложбама у Европи и Америци.
Legacy of Marina Beric. Documentation of the Belgrade group's exhibitions in Europe and America.



Легат Марина Берика. Документацисаја групе београдских савременика изложбама у Европи и Америци.
Legacy of Marina Beric. Documentation of the Belgrade group's exhibitions in Europe and America.

1993-1994

2002

2002-2003

2014-2016



Aktivitet – od koncepta do aktivne izložbe

„Nadrealizam je, od prvog trenutka svog postojanja, značio i jedan aktivitet, i taj aktivitet, od prvog svog trenutka, povlačio je i upotrebu izvesnih sredstava i metoda akcije.“
Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić,
Nadrealizam u društvenom procesu
(Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932)

Aktivitet – from a concept to an active exhibition

“Since its very inception, surrealism has presented itself as an *aktivitet*; and [...] that *aktivitet* has necessitated the use of specific tools and methods of action/activism.”
Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić,
Surrealism in Social Process,
(Belgrade, Nadrealistička izdanja, 1932)

Koncept?

Grupa umetnika, pisaca, mislilaca i aktivista koju istorije umetnosti i književnosti opisuju kao „beogradski nadrealistički krug“ verovala je da dijalektička borba između misli i materije rukovodi i oblikuje istorijski subjekat i njegovo dejstvo u svetu. Misao, Marko Ristić i Koča Popović pišu u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog*, jeste proizvod materije - svog vremena i mesta, te sveta predmeta i materijala unutar kojeg operiše. No, premda izlazi iz materije, misao nije nikada pasivan proizvod, obična refleksija materijalnog. Ona je i radeća, operativna, i sposobna da menja materiju kroz kontinuiranu interakciju sa istom. Taj čin interakcije, opet, sam po sebi menja misao i tako u (dijalektički) nedogled, tvrde Ristić i Popović, prateći Hegelovu diskusiju u *Predavanjima o istoriji filozofije* (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*).¹ Misao, na žalost, takođe ima prirodnu predispoziciju da se opredmeće u pasivan objekat i generiše apstrakcije za koje potom verujemo da su konstante: duh, istorija, sloboda, dobro, zlo. Mi, stoga, vremenom, prestajemo da preispitujemo koncepte i počinjemo nekritički da posmatramo njihovu realizaciju u svakodnevnom životu; ideali tako postaju okamenjeni. Da bi se spričila mehanizacija misli i kočenje misaonih i društvenih tokova neophodno je uvek iznova kreirati uslove za transformativni i autorefleksivni susret, ili sukob, misli i materije. Takvi dijalektički susreti, prilikom kojih se, po Hegelu, predmetnost unutar misli pretvara u aktivitet (“der Gegenstand schlägt um in Aktivität”²), se ponavljaju u vremenu - uvek u novim istorijskim okolnostima i sa novim rezultatima, te uvek iz pozicije moralnog delovanja. Regionalni nadrealisti su verovali da se takvi susreti mogu ostvariti kroz participativno aktiviranje potencijala misli za sopstvenu negaciju i iracionalno, potencijala koji obitava u dubinama nesvesnog, a koji može uneti dijalektički nemir u racionalnu stvarnost. Kao pokret, filozofska orientacija i umetnička i društvena praksa, nadrealizam je najbolje pozicioniran da omogući ovaku interakciju nesvesnog i svesnog, privatnog i javnog, individualnog i kolektivnog. Nadrealistička dijalektička „negacija“, Ristić i Popović tvrde, saodnosi se sa čovekovom inherentnom kreativnošću i prirodno generiše estetske

Concept?

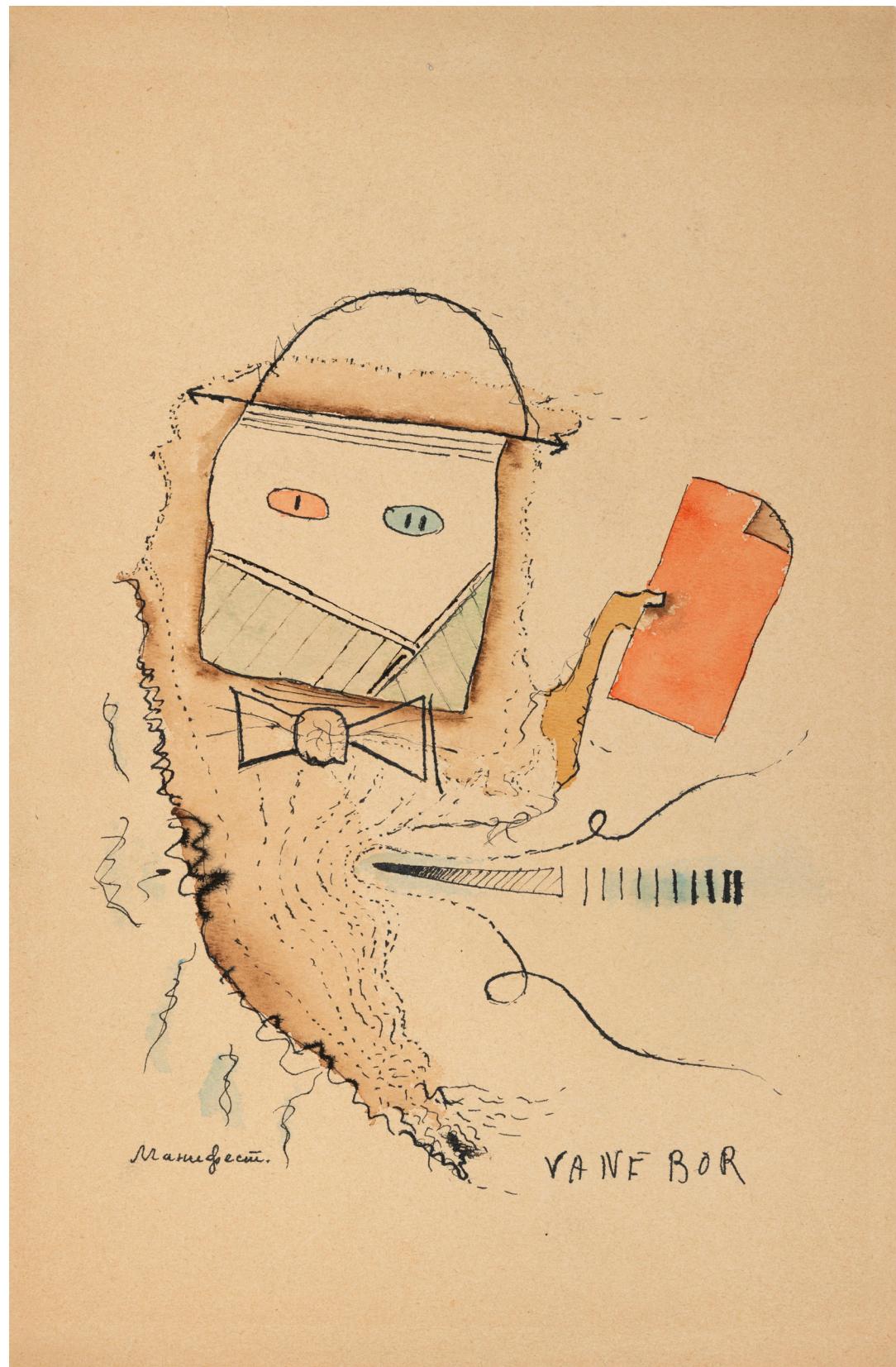
The group of artists, writers, thinkers and activists that art history names “the Belgrade Surrealist Circle” believed that a perpetually transformative, mutually corrective interaction of thought and matter governed and shaped the historical subject and its impact in the world. Thought, Belgrade surrealists Marko Ristić and Koča Popović write in their 1931 philosophical treatise *Outline for a Phenomenology of the Irrational*, is a product of matter – its time and place, and the world of objects and materials within which it operates. Yet, albeit consequential to matter, thought is never a passive product, a mere reflection of matter/reality. Rather, it is working, operative, and capable of transforming the material world through continuous interaction with it. In turn, that inter-act transforms thought itself, and this bilateral activity keeps unfolding into (dialectical) infinity, argue Ristić i Popović, following Hegel’s discussion in *Lectures on the History of Philosophy* (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*).¹ Thought, unfortunately, has another propensity, namely, the tendency to reify itself into objects and abstractions, categories like spirit, history, freedom, good and evil. As time goes by, we cease to question these concepts and start to view their realisation in everyday life uncritically. In order to avoid the mechanisation of thought and the paralysis of cognitive and social processes, it is necessary constantly to create conditions for transformative and autocritiquing encounters, or dialectical contestations, of thought and matter. These dialectical encounters at which the content within thought (at danger of becoming petrified) reverses itself into *aktivitet* (“der Gegenstand schlägt um in Aktivität”²) recur in time - under new historical circumstances and with new outcomes, and always from the position of ethical working in history. The regional surrealists believed that such meetings could be realised through the participatory activation of the inherent potential of thought for its own negation and the ir-rational, resident in the vast repositories of the unconscious; one such activation is capable of stirring some dialectical angst in the so-called “rational

¹ Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, ur. Gojko Tešić (Beograd: Prosveta, 1985 [1931]), 7-8.

² G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, ed. G. J. P. Bolland (Leiden: Adriani, 1908), 162.

1 Koča Popović and Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* [Outline for a Phenomenology of the Irrational], ed. Gojko Tešić (Belgrade: Prosveta, 1985 [1931]), 7-8. For a French translation, see Koča Popović and Marko Ristić, *Esquisses d'une phénoménologie de l'irrationnel*, trans. and ed. Branko Aleksić, Jelena Novaković, and Paolo Scopelliti (Sesto San Giovanni: Mimesis, 2016).

2 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, ed. G. J. P. Bolland (Leiden: Adriani, 1908), 162.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Manifest / Manifesto*

modalitete i strategije delovanja – „aktivitete“ – koji pogoduju stalnom samopreispitivanju i buntu protiv okamenjavanja misli. U tom smislu, nadrealističko shvatanje „aktiviteta“ podrazumeva nekoliko povezanih odrednica-principa: 1) da je umetničko delo “aktivitet” (aktivna misao, ili sinteza misli i materije, duha i predmeta) koje nastaje kroz interakciju nesvesnog i realnosti; 2) da umetničko delo živi isključivo kroz aktivnu interakciju između umetničkog objekta ili prakse, njegovog stvaraoca i njegovog primaoca; 3) da je ta kreativna interakcija uvek društveno orijentisana i transformativna, te stoga i stvaraoci i primaoci umetničkog dela treba da dolaze iz najšireg društvenog preseka. Shvaćena na ovaj način, imenica „aktivitet“ je i vlastita i zbirna; ona označava pojedinačne aktivitete, ali i njihov zbir, to će reći, nadrealističku praksu kao celinu.

Prateći smernice samih nadrealista, nadrealizam treba razumeti i kao misaonu poziciju i stvaralačku praksu koja prevazilazi okvire trenutka u kome jedna umetnička grupa postoji ili je prominentna. Takvo razumevanje nadrealizma uključuje i njegovo temporalno i prostorno širenje. Ono podrazumeva, pre svega, fleksibilno shvatanje perioda delovanja nadrealista, tako da uključi vreme pre, tokom i nakon relativno ograničenog perioda formalnog postojanja i intenzivnog rada u formi grupe. Nadrealistički rad stoga treba sagledavati kao praksu dugog trajanja (*longue durée*).³ Ovakvo određenje nadrealizma uključuje kontinuiranu proizvodnju nadrealističkih umetničkih dela, ponovne susrete između autora, dela i njihovih primalaca kroz reprezentacije i reaktivacije u ključnim istorijskim trenucima, te dalji rad na praksama koje su ustanovljene tim putem ili kroz uspostavljanje novih praksi i njihovu prezentaciju. Nadrealistički rad se širi i geopolitički i kulturno, od terena na kome je ova misao-praksa iznikla ka drugim terenima, povezanim kontaktom ili kroz afektivne veze i analogije, kao i kroz kolaborativne i participativne inter-regionalne i međunarodne prakse. Posmatrano iz kustoske perspektive, ovaj stav pretpostavlja da su periodične aktivacije nadrealističkih umetničkih dela za novu publiku neophodne za svako društvo i svet u celini, te da iste samo dobijaju na snazi ako istovremeno kritički preispituju ograničenja predviđljivih istorijskih odrednica.

³ „Longue durée“ (dugo trajanje) je termin pozajmljen iz konceptualizacije istorije francuske škole Annales. Koristim ga ovde u širem značenju, a ujedno i sa teorijskim korektivom koji daje drugi pristupi istorije, pre svega, istorija iteracija, i istorija događaja.

reality”. As a movement, philosophical orientation, and artistic and social practice, surrealism is best positioned to enable such interaction between the unconscious and the conscious, private and public, individual and collective.

Surrealist dialectical “negation,” Ristić and Popović argue, correlates with humans’ intrinsic creativity and naturally engenders aesthetic modes and strategies of representation – “aktivitets” – that are suitable for continual autocritique and rebellion against the petrification of thought. Thus modified in a surrealist fashion, the concept of “aktivitet” is based upon a few interrelated principles: 1) that the work of art is an *aktivitet* (an active thought, or a dynamic synthesis of thought and matter, spirit and object) which emerges out of the interaction between the unconscious and observable reality; 2) that the work of art “lives” only through an active communication between the art object or practice, their producer, and their recipient; and 3) that this creative interaction is always socially oriented and transformative, and therefore both the creators and the audiences of artworks must come from the widest social spectrum. Understood in this manner, the noun *aktivitet* is both personal and collective; it denotes individual *aktivitets*, but also their aggregate, that is, surrealism itself.

Following the Belgrade surrealists’ directives, then, surrealism must be understood as a position and a practice – *aktivitet* – that extends beyond the period in which an artistic collective is identified as “being active” or “prominent”. This view of surrealism entails a temporal and geocultural expansion. It assumes, first, some flexibility in our understanding of the period in which surrealist grouping is considered “active”; we should seek to encompass not only the relatively limited period of intense collective work in which some identified/recoded activities occurred, but also the before, the then, and the after of one such period. On this reading, surrealism should also be understood not only as a practice in the history of events but also as a practice of *longue durée*.³ This temporal reframing of surrealism entails the consideration of a) the production of surrealist art beyond what is presently recorded

³ “Longue durée” (duration) is a term borrowed from the conceptualisation of history in the French School of Annales. I am using it here in an expanded meaning, also including the theoretical corrective provided by some alternative approaches to history, namely, history of iterations and history of events.

Polazeći od samih nadrealističkih dela i umetničkih praksi, kako globalno, tako i lokalno, nadrealizam treba shvatati kroz tri manifestacije.⁴ Prvo, nadrealizam se pojavljuje kao umetnički sistem, ili mehanizam, koji se ogleda u estetskoj produkciji u različitim vidovima - u verbalnim, vizualnim, auditivnim, taktilnim, i performativnim tekstovima, javnim intervencijama, periodici, autorefleksivnim umetničkim instalacijama, kao i mnogim drugim aktivnostima koje su upravo sami nadrealisti inauguirali i uzdigli na nivo umetničkog čina (npr. skupljanje i korišćenje objekata i materijala iz svakodnevnog života, kolekcionarstvo, prevođenje, interkulturne transliteracije i razmene i drugo). Tokom dugog veka nadrealizma, umetnici na našim prostorima su aktivno učestvovali u svim ovim i mnogim drugim tipovima umetničkog izraza. Drugo, nadrealizam je, posebno u svojim kolektivnim manifestacijama, društveno-aktivan umetnički pokret koji odgovara na trenutno stanje u društvu i vladajućoj kulturi na direktni ili indirektni način, pre svega kroz kritiku dominantnog načina mišljenja i društvene prakse. Taj bunt protiv ustaljenog i kritika društveno prihvaćenog može se naći i u delima individualnih autora koja na prvi pogled izgledaju društveno neangažovano (na primer, u autoportretima ženskih nadrealista), ali oni najviše dolaze do izražaja u javnim intervencijama, političkom delovanju, i strateškom angažovanju nove i drugačije publike kao što su to upravo činili "beogradski nadrealisti".⁵ Konačno, nadrealizam se često pojavljuje i kao filozofska misao koja uključuje i izazovno meša estetiku, etiku, epistemologiju, političku filozofiju, metafiziku i antimetafiziku, kao i discipline kao što su antropologija, etnografija, istorija kulture, psihanaliza, i druge. U tom smislu, autorefleksivna filozofska misao "beogradskih nadrealista" je po svom opsegu i dubini uvida jedinstvena u svetskoj nadrealističkoj baštini.

Ovakvo razumevanje nadrealizma, kao i samoodređenje umetnika kroz isto, korespondira sa savremenim konceptualizacijama nadrealizma u njegovim različitim globalnim varijitetima. Zajedno sa konceptom "aktiviteta", ono predstavlja idejnu osnovu izložbe *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*.

4 Za sličnu podelu modaliteta nadrealističke delatnosti, vidi Predrag Brebanović, „Markove sablasti“, *Književnost i revolucije: zbornik radova*, ur. Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec i Ana Tomljenović (Zagreb: Filozofski fakultet Open Press, 2024), str. 149-168.

5 Vidi tekst Dejana Sretenovića u ovom katalogu.

or known, b) constant reactivation of surrealist art through repeated meetings between artists, artworks, and their recipients at key historical moments, and c) continued life of surrealist practices and methods as well as new practices derived from surrealism and their presentation. Second, this understanding of surrealism presumes a geopolitical and cultural expansion into new spaces, from the region where this thought originated to other terrains linked by zones of contact, affective artistic rapports and analogies, and collaborations and participatory interregional and international practices. Translated into a curatorial practice, this position holds that the periodic activations of surrealist artworks for new audiences are necessary for society and the world as a whole, and that they gain in strength if they simultaneously question the limitations of inherited historical practices and denominations.

Governed by the insights derived from global and local surrealist artworks and practices themselves, surrealism could be seen as manifesting itself in three different yet interactive ways.⁴ First, surrealism presents itself as an art system, or mechanism, reflected in aesthetic production across various forms and formats – verbal, visual, auditory, tactile, and performative texts, public interventions, periodicals, self-reflexive art installations, as well as many other practices elevated to the status of art by the surrealists themselves (e.g., collecting and utilizing everyday objects and materials, curatorial work, translation and transliteration, cultural exchanges, etc.). In the course of the “long surrealist century”, local artists have actively engaged all these and many other types of artistic expression. Second, surrealism, particularly in its collective expression, functions as a socially engaged artistic movement that responds, either directly or indirectly, to the contemporaneous societal and cultural conditions, primarily by critiquing dominant ideologies and social practices. This rebellion against the established order, and the critique of socially accepted norms, can also be observed even in seemingly disengaged artistic forms (for example, the female surrealists’ self-portraits), but it is most evident in public interventions, political actions, and efforts to strategically involve new and diverse audiences, as

4 For a comparable distinction between surrealism's three modalities of action, see Predrag Brebanović, „Markove sablasti“ [„Marko's Ghosts“], *Književnost i revolucije: zbornik radova* [Literature and Revolutions: A Collection of Essays], ed. Zrinka Božić, Marina Protrka Štimec and Ana Tomljenović (Zagreb: Filozofski fakultet Open Press, 2024), 149-168.



Fotografija postavke izložbe. Nepoznati umetnik, crteži, 1930-ih i beleška Marka Ristića. / Photograph of the exhibition. Unknown artist, drawings, and note by Marko Ristić, 1930s.

Ko?

Pre nego što se fokusiram na načine na koji je ovakvo shvatanje nadrealizma otelotvoreno u izložbi, vredi se zaustaviti na trenutak i zabeležiti odakle su došli ovi uvidi o nadrealističkom aktivitetu – njihove aktante, vreme i mesto. „Beogradski nadrealisti“ je kumulativan termin kojim se često, premda ne sasvim adekvatno, opisuje grupa pisaca, umetnika, mislilaca i aktivista rodom iz cele Srbije (Čuprija, Vrnička Banja, Kragujevac, Beograd, Bor, Šabac...), a okupljenih i aktivnih u glavnom gradu monarhijske Jugoslavije tokom kasnih 1920ih i ranih 1930ih, u društvenom kontekstu rastuće političke represije i takozvane Šestojanuarske diktature.⁶ Aktivnosti ove grupe se obično dele na proto-nadrealistički i nadrealistički period pojedinačnih i kolektivnih praksi (1922-1929), delatnosti grupe kao deklarisane javne organizacije (1929-1933), te period nakon prekida rada kolektiva (1933-1941); ali, kao što to izložba *Aktivitet* i pokazuje, tome je važno dodati da su mnogi članovi grupe nastavili da budu aktivni i individualno proizvode nadrealistička dela i nakon Drugog svetskog rata. Kao i skoro svaka nadrealistička grupa na svetu, „beogradski krug“ je, od samog početka, bio varijabilne veličine i kompozicije,

⁶ O ovom kontekstu, vidi, Sabrina P. Ramet, *The Three Yugoslavias: State-building and Legitimation, 1918–2005* (Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press, 2006) ili Latinka Perović, „Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca (1918–1929) / Kraljevina Jugoslavija (1929–1941): nastanak, trajanje i kraj“, *YU Historija* (2015), http://www.yuhistorija.com-serbian/jug_prva_txt01.html, 9.

practised by the Belgrade Surrealist Group.⁵ Finally, surrealism often presents itself as a philosophical discourse that encompasses and provocatively intertwines aesthetics, ethics, epistemology, political philosophy, metaphysics, and anti-metaphysics, alongside disciplines such as anthropology, ethnography, cultural history, psychoanalysis, and others. In both scope and depth of insight, the Belgrade surrealists' self-reflective philosophical thought stands out as their unique contribution to the global surrealist heritage.

Approaching surrealism and the surrealists' self-fashioning through this tripartite definition corresponds well to the ways in which present-day scholars and practitioners engage surrealism's planetary varieties. Further dynamized by the concept of *aktivitet*, this understanding of surrealism presents the conceptual basis for the exhibition *Aktivitet: 100 years of Surrealism*.

Who?

Before I attend to the ways in which this approach is embodied in the exhibition, let me alight on the question of where these insights on surrealist *aktivitet* come from – their actants, time and place. “The Belgrade surrealists” is a collective term that is often (albeit not entirely adequately) used to describe a group of writers, artists, thinkers, and activists from all over Serbia (Čuprija, Vrnička Banja, Kragujevac, Belgrade, Bor, Šabac...), who gathered in the capital of monarchical Yugoslavia during the late 1920s and early 1930s, and were active in the context of growing political repression and the so-called “6th January Dictatorship” of an absolutist monarchy.⁶ The group’s activities are usually divided into proto-surrealist and surrealist period of individual and collective practices (1922-1929), the period of operation as a declared public organisation (1929-1933), and the period after the cessation of collective activities of this group (1933-1941). However, it is important to note that many members of this

⁵ For more on the Belgrade Circle’s socio-political activities, see Dejan Sretenović’s text in this catalogue.

⁶ On this historical context, see, Sabrina P. Ramet, *The Three Yugoslavias: State-building and Legitimation, 1918–2005* (Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press, 2006); Latinka Perović, “Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca (1918–1929) / Kraljevina Jugoslavija (1929–1941): nastanak, trajanje i kraj” (“Kingdom of Serbians, Croatians and Slovenians (1918–1929/Kingdom of Yugoslavia (1929–1941): Emergence, Duration and End”, *YU Historija* (2015), https://www.yuhistorija.com/yug_first_txt01.html.

konsteliran i rekonsteliran više puta kroz debate, interne konflikte i autokritička promišljanja.

Ova grupa se tradicionalno određuje u odnosu na potpisnike manifesta beogradske grupe napisanog 1929. godine i objavljenog 1930. u časopisu *Nemoguće / L'impossible*. Ograničenja ovakvog pristupa postaju evidentna čim se ovaj manifest uporedi sa različitim manifestom naših nadrealista, "Belgrade, 23 décembre 1930", objavljenim skoro istovremeno u *Le Surrealisme au service de la révolution* i potpisanim od strane malo drugačije grupe nadrealista, iz čega proizlazi da su naši nadrealisti sarađivali sa širom grupom umetnika, aktivista i misilaca, kao i ličnih i profesionalnih saputnika i saputnica.⁷ U ovom slučaju, važno je istaknuti i nešto čemu istorija umetnosti tek sada počinje da pristupa sa dužnom ozbiljnošću: članovi beogradskog nadrealističkog kolektiva su aktivno uključivali u svoju delatnost, umetničke radove i publikacije (direktno, indirektno, sa potpisom ili bez), mnogo širi spektar stvaralaca – decu, osobe sa različitim vrstama invaliditeta, bolesnike ustanova za mentalno zdravlje, obične činovnice ili... jednog mladog čoveka čije ime nije zabeleženo, a koji se amaterski bavio nadrealističkim radom, kao što je nepoznati umetnik čiji su crteži izloženi u okviru *Aktiviteta*. Ovakva dela uključuju u diskurs istorije umetnosti i marginalizovane subjekte društva, i time prepoznaju i uključuju tzv. autsajdersku umetnost, ali ona postavljaju i šire pitanje autorstva unutar umetničkog kolektiva, posebno u slučajevima aktivnog koautorstva. Napokon, situacija sa razgraničenjem uloge autora i umetničkog kolektiva postaje još komplikovanija za ljubitelje striknih kategorizacija kada se uzme u obzir činjenica da su sami pripadnici naše nadrealističke grupe insistirali na razlikovanju određenja kao što su "grupa" i „pokret", o čemu svedoči i njihova Anketa o opravdanosti osnivanja

7 Ovako shvaćen nadrealistički kolektiv bi uključio stvaraocе kao što su Dušan Matić, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Lula Vučo, Koča Popović, Stevan Živadinović - Vane Bor, Milan Dedinač, Ševo Ristić, Đorđe Kostić, Oskar Davičo, Branko Milovanović, Mladen Dimitrijević, Radojica Živadinović-Noe, Radmila Bunuševac, Đorđe Jovanović, Petar Popović, Nikola Vučo, Moni de Buli, ali i brojne saradnike-saputnike u nekom trenutku njihovog delovanja (Rastko Petrović, Zvonimir Rihtman, Ljubiša Micić, David „Dida“ de Majo, Krsto Hegedušić i drugi). U kontekstu potonjeg umetničkog toka i pristupa "dugom veku nadrealizma", ovakav jedan kolektiv bi mogao uključiti i deklarisane saputnike kao što su Vasko Popa, Dušan Makavejev, Nives Kavurić-Kurtović ili Miljenko Stančić. Ako shvatimo nadrealizam kao "pokret", ovaj spisak se širi još dalje, na dijaloške interakcije i paralelne putanje nadrealista koji svoju umetnost nisu asocijirali sa ovom grupacijom kao što su Milena Pavlović Barilli ili Stane Kregar, te aktiviranje nadrealističkog nasleda od strane savremenih umetnika i kolektivnih praksi.

"circle" continued to engage in surrealist practices and produce equally exciting artworks after the Second World War. And, as nearly every surrealist collective worldwide, the Belgrade Surrealist Circle was, from the very beginning, of variable size and composition; it was constellated and reconstellated multiple times through debates, internal conflicts and self-critical reflections. The group's membership is customarily defined with reference to the signatories of a manifesto published in almanac *Nemoguće / L'impossible* in 1930. The limitations of this approach become evident as soon as one compares this manifesto with another manifesto, entitled "Belgrade, 23 décembre 1930", published almost simultaneously in *Le Surrealisme au service de la revolution*, and signed by a slightly different group of "members", or when one considers the Belgrade surrealists' close collaborations with a wider group of artists, activists, thinkers, and personal and professional co-travellers.⁷ Furthermore, in this context it is significant to highlight a phenomenon which art history has only recently approached with due seriousness: the members of the Belgrade collective actively involved a much wider range of creators in their activities (directly, indirectly, signed or anonymous). These included children, the disabled, mental health patients, ordinary clerks, and... an unknown young man who fashioned himself a "surrealist-amateur" and whose exquisite drawings are exhibited in *Aktivitet*. Their production, then, introduces the marginalised in the account of local surrealist art, defining and materializing what has been called the „outsider art“. Yet, it also poses important questions about the nature of "authorship" and "membership" in a collective – particularly so in the context of live co-production. Finally, for the lovers of neat categorisations, the challenges of delimiting the

7 A collective understood in this fashion would include artists across media such as Dušan Matić, Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Lula Vučo, Koča Popović, Stevan Živadinović - Vane Bor, Milan Dedinač, Ševo Ristić, Đorđe Kostić, Oskar Davičo, Branko Milovanović, Mladen Dimitrijević, Radojica Živadinović-Noe, Radmila Bunuševac, Đorđe Jovanović, Petar Popović, Nikola Vučo, Solomon Monny de Boully, but also numerous assistants, supporters and co-travellers that joined them at specific moments in their surrealist trajectory (Rastko Petrović, Zvonimir Rihtman, Ljubiša Micić, David Dida de Majo, Krsto Hegedušić and others). In the context of subsequent development of art in the region and the concept of "the long surrealist century", one such collective could also include later (self-declared) co-travellers like writer Vasko Popa, filmmaker Dušan Makavejev, or artists Nives Kavurić-Kurtović and Miljenko Stančić. If we understand surrealism as a "movement", this list may be further expanded to include the dialogical interactions and parallel trajectories of surrealists who did not explicitly associate their surrealist art with the Belgrade group, for example, Milena Pavlović Barilli or Stane Kregar, as well as the activation of surrealist heritage by contemporary artists and art practices.

pokreta. U njihovom tumačenju, samoodređenje kao "pokret" podrazumeva ne samo (ili ne prvenstveno) grupisanje po formalnim karakteristikama umetničkih dela, već jedno šire razumevanje "pokreta" kao prakse i svetonazora sa jasnom društvenom funkcijom. Njihovi spisi iz ranih 1930-ih kao što su *Deklanširanje morala*, *Pozicija nadrealizma*, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* i drugi sugerisu da ovakav pokret treba shvatiti neodvojivo od konkretnog istorijskog trenutka, ali ujedno i iterativno, u istorijskom kontinuitetu, drugim rečima, kao aktivno dejstvujući gde god i kad god da se pojavi. Sa druge strane, pripadnost pokretu podrazumeva ne samo javni kolektivni rad, već i individualni rad koji se saodnosi sa pokretom kroz afekte, te kognitivne, kulturno-afektivne i socijalne korelacije, i to u dužem periodu nego što to vremenske odrednice za javni rad grupe (npr. 1930-1932, ili 1924-1933, ili druge) mogu da označe.

Dakle, kako to pišu Vane Bor i Marko Ristić u *Anti-zidu* (1932), nadrealizam treba "da se dijalektički posmatra, da se njegova akcija shvata u kretanju, pojedine njegove etape i pojedini njegovi vidovi u njihovoj povezanosti, a njegove manifestacije u međusobnom odnosu i u odnosu na trenutak i prilike u kome se dešavaju...".⁸ Ovakav pogled na nadrealizam kao na fenomen "u kretanju" i dugom trajanju podrazumeva i sposobnosti da se promišlja „budućnost prošlosti“ i da se veruje u mogućnost kontinuiteta nadrealističkih aktivnosti kod pojedinaca i različito konsteliranih grupa. Upravo u tom kontekstu treba posmatrati i produženu delatnost naših ranih nadrealista u dugom veku nadrealizma. Većina pripadnika ove grupe koji su preživeli Drugi svetski rat ostali su deo iste "afektivne zajednice" i nastavili da se bave nadrealističkim praksama celog života - u formalnim ili neformalnim okvirima nadrealizma, ponekad u tajnosti, a ponekad i uprkos tome što su se eksplicitno distancirali od nadrealizma.⁹ Neki su javno nastavljali sa praksama i konkretnim umetničkim radovima koji su započeti tokom međuratnog perioda,

membership of the local surrealist collective become even greater when one bears in mind the surrealists' own insistence on the distinction between a group (a collective) and a movement, and their increasing self-identification with the latter, as witnessed by their Survey on the Justification for Establishing a Movement. In their interpretation, to identify as and establish a "movement" meant not only (or primarily) to group individuals on the basis of shared formal characteristics or art aspirations, but also to absorb a broader understanding of "movement" as a praxis and a worldview with a distinctive social function. Their early 1930s texts such as *Releasing Moral*, *The Position of Surrealism*, *The Status of Surrealism in Social Process* and others suggest that one such movement should be understood as linked to a specific historical moment, but also continuous and iterative, in other words, impactful wherever and whenever it manifests itself. To be member of a movement, then, means engaging in not only collective work but also individual practices which feed, and interact with, the said movement through affects, and cognitive, cultural and social correlations, possibly over a much longer period than the temporal boundaries of public collective actions might suggest.

"Surrealism" thus "should be viewed dialectically; its activity should be deemed in motion; its individual phases and modalities should be understood as interlinked while relating to a moment in time and circumstances under which they occur," as Vane Bor and Marko Ristić advocate in *Anti-wall* (1932).⁸ One such perception of surrealism as a phenomenon "in motion" and of long duration also presupposes the capacity to think through the "future of the past" and to believe in the continuity of surrealist activities in the work of individuals and variously constellated groups. It is in this context that one should understand the extension of our early surrealists' activity deep into the long surrealist century. Majority of the Belgrade surrealists who had survived the Second World War remained the members of the same "affective community" and maintained engagement with surrealism their entire lives – within a formal framework or informally, sometimes in secrecy, and sometimes even if they had officially distanced themselves from surrealism.⁹ Some persisted with

8 Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932), 7.

9 U širem kontekstu, bilo koji pokret se može opisati i kao "afektivna zajednica" koja zasniva na zajedništvu na pretpostavljenom slaganju emocija, stavova i pristupa nekom fenomenu – u ovom slučaju, umetnosti – ali ne i na istovetnosti mišljenja, jer pokret uključuje i unutarnju borbu, kao što to tvrdi, između ostalih, i nadrealista Žorž Bataj u knjizi *Unutarnje iskustvo* (*L'expérience intérieure*, 1943). Ovakva afektivna zajednica je, u slučaju naših nadrealista kao i mnogih drugih nadrealističkih skupina u svetu, takođe i politička.

8 Vane Bor and Marko Ristić, *Anti-wall* (Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1932), 7.

9 In a wider sense, any "movement" can be described as an

kao što je to činio Marko Ristić u slučaju svojih strateški nezavršivih dela, anti-romana *Bez mere* i instalacije *Nadrealistički zid*, ili Aleksandar Vučo sa svojom serijom nadrealističke poezije za decu, te Moni de Buli u svojim publikacijama na francuskom. Drugi su nastavljali da budu duboko upleteni u nadrealističku delatnost na manje javno vidljiv način, često postižući ono što bi se moglo nazvati tihom inovacijom. Dobar primer je Dušan Matić koji je u posleratnim godinama objavio niz publikacija nadrealističke ili žanrovski slične poezije uz aktivnu saradnju sa međunarodnim nadrealističkim umetnicima kao što je Huan Miro, te usmerio svoju stvaralačku energiju na privatno istraživanje intermedijalnih žanrova kao što su pesmaslika ili crtež-prevod (npr. njegov vizuelni prevod Bodlera ili pesmaslika *Bacite u vatru sve zlatne grivne...*). Pozne serijalne slike Vana Bora dobijene tehnikom *kapanja (dripping)*, sa nadrealističkim razvijenim temama kao što su „jajna žena“ ili „introvertna ptica“, pripadaju sličnom korpusu tih inovacijskih. Neki nadrealisti su se, pak, posvetili posve drugačijim karijerama, ali su nastavili da se bave nadrealističkim stvaranjem privatno. Svedočanstva takve delatnosti možemo naći u posleratnim skicama nadrealističke drame, poetskim zapisima na francuskom i nadrealističkim crtežima na marginama beleški sa diplomatskih sastanaka Koče Popovića, te u naporima Đorđa Kostića koji je, uporedno sa svojim lingvističkim radom, a služeći se tako uspostavljenom internacionalnom profesionalnom mrežom, nastavio da proizvodi i izlaže nadrealističke vizuelne radove i promoviše opus naših nadrealista kroz prevode i pojavljivanja u medijima širom sveta. Skoro svi članovi nekadašnjeg „beogradskog kruga“ preveli su svoj nadrealistički „pokret“ i svetonazor u novu društvenu praksu nakon Drugog svetskog rata, a posebno intrigantan primer ovakvog „prevoda“ može se videti u dekolonizacijskom putopisu *Crno na belo* (1962) Oskara Daviča. Važno je primetiti da su mnogi od naših nadrealista nastavljali i sa transnacionalnom nadrealističkom razmenom – putem prepiske, razmene poklona, kustoski aranžiranih poseta i drugih praksi – kao sredstvom za postizanje produženog aktiviteta i privatno izlaganje nadrealizma. Sa nekim izuzecima, bili su uglavnom otvoreni i prema novim praksama i delovali su kao neformalni mentorи novim umetnicima, piscima ili misliocima. Ovakva otvorenost se odnosila kako na one koji su se pozivali na nasleđe nadrealizma (npr. slikarske prakse Miljenka Stančića ili Bogdanke Poznanović, te signalistička poezija Miroljuba Todorovića), tako i

their public surrealist activities and developed further the artworks or practices that they had commenced in the inter-war period: Marko Ristić proceeded to create his strategically unfinalisable artworks like anti-novel *Without Measure* and installation *Surrealist Wall*, Aleksandar Vučo continued to work on surrealist poetry for children and Monny de Boully further explored surrealist expression in his series of publications in French. Others were entangled in surrealism in a less publicised manner, and their work often eventuated in what could be described as “silent innovation”. A case in point is Dušan Matić, who published several multimedia books of surrealist poetry and art in collaboration with Juan Miró and, in parallel, created and advanced intermedial genres of poem-painting and translation-drawing like his visual translation of Baudelaire’s lines of prose or poem-drawing *Throw All the Golden Bracelets into the Fire...* The series of “dripping” paintings Vane Bor realised towards the end of his life, with themes like “egg-woman” and “introverted bird”, belong to the same corpus of silent innovation. Other regional surrealists pursued completely different careers, but continued to engage with surrealist activities privately. One can find testimony to such intimate workings of surrealist imagination in Koča Popović’s drafts of a surrealist drama, his poetic notes in French, and surrealist sketches in the margins of some meeting notes; and in the work of Đorđe Kostić who, alongside his scientific research in linguistics (and using the thus established network and personal global trajectories), continued to produce and exhibit surrealist visual art as well as promote Yugoslav surrealists’ oeuvre through translations and media appearances. Almost all members of the former Belgrade Surrealist Circle translated their “movement” and viewpoint into a new social praxis after the Second World War; one may find a particularly intriguing example of this “translation” in Oskar Davičo’s decolonisation travelogue *Black on White* (1962). Noteworthy, many of them also continued with surrealist exchange (correspondence, exchange of gifts, curated visits and other practices) as a means to extend *aktivitet* and exhibit surrealism privately. With some exceptions, they were all open to novel art

“affective community” which bases its communality on the assumption of shared emotions, attitudes, and approaches to a phenomenon – here, art – but does not presuppose univocality or equivalence of thought, as internal struggle is intrinsic to the idea of a movement or an affective collective; just such understanding of “affective community” was advanced by, among others, surrealist Georges Bataille in his book *Inner Experience* (*L’expérience intérieure*, 1943). In the case of Belgrade surrealists, this affective community was also political.

na one koji to nisu činili (npr. pristupni govor Dušana Matića Srpskoj akademiji nauka i umetnosti se fokusira na OULIPO i kompjutersku poeziju, dok Marko Ristić održava vezu sa filozofima Praxis orijentacije). Otvorenost naših nadrealista u poznom periodu prema drugim praksama svedoči o njihovom shvatanju novih umetnika i umetničkih, društvenih i filozofskih fenomena kao jednom prirodnom širenju afektivne zone nadrealizma. Stoga ovo višestruko i mnogoznačno prođeno delovanje naših „ranih nadrealista“ samo po sebi sugerise da nadrealizam treba posmatrati i izlagati kao kontinuiranu praksu, a ne isključivo kao istorijski presek delovanja jedne grupe.

Šta uraditi ako imenovanje jedne limitirane grupe kao *pokreta* nije uputno, ili ako se striktno ograničenje njenog vremenskog trajanja pokazuje kao imperativ zastarelih istorijskih periodizacija? Onda možemo uraditi nešto drugo: identifikovati osnovne karakteristike i principe delovanja nadrealizma u skladu sa kojima se mogu opisati zone njegovog delovanja i opusi i karijere umetnika. Izdvajanje nekoliko prepoznatljivih karakteristika može biti od pomoći u ovakvom projektu. Prvo, sa nepokolebljivim humanizmom, čak i kada su spoljne okolnosti dovodile humanizam u pitanje, i sa izrazitom verom u moć „sredstava i metoda akcije“, rani nadrealisti koji su delovali na tlu Jugoslavije verovali su da je cilj svake umetničke prakse afirmacija čoveka, te da je čovek sposoban da kreira uslove za konstantno (samo)preispitivanje kroz umetničke prakse.¹⁰ Drugo, pošto su verovali da kreativni rad i buđenje iracionalnog ne operišu sa pozicije prethodnog razgraničenja umetničkih formi i disciplina već kroz slobodnu igru mašte-duha, aktiviteti koje su jugoslovenski nadrealisti upražnjavali su uključivali individualne i grupne prakse u veoma širokom opsegu medija, umetničkih formi i tipova diskursa, te u njihovoj interdisciplinarnoj i intermedijalnoj sprezi: slike, crteži, kolaži, objekti dobijeni metodom paranojačke simulacije, instalacije, grupne proklamacije i participativne društvene akcije, intervencije, fotografije i fotogrami, filozofski traktati i dečja književnost, multimedijalne pesmeslike, nezavršivi antiromani, nađeni objekti, fanzini, časopisi, ankete, *cadavre exquis*, dekalkomanije, zapisivanje snova, javne polemike i mnogi drugi iskazi i objekti dobijeni upotrebot transpozicije, učestvovanja,

practices and they actively supported a new generation of artists, writers and thinkers as informal mentors. This beneficence was extended to both those new artists who referred to surrealist legacy themselves (e.g. Miljenko Stančić or Bogdanka Poznanović, or signalist poet Miroljub Todorović) and those who did not (for example, in his inaugural speech on the occasion of becoming a member of Serbian Academy of Science and Arts Dušana Matić cited OULIPO and computer poetry, and Marko Ristić maintained a close dialogue with the Praxis philosophers). One such position assumes the understanding of this new generation of artists and of the artistic, social and philosophical phenomena as widening the affective zone of surrealism. This multifaceted broadening itself suggests that surrealism must be understood and exhibited as a continuous practice rather than as a historical snapshot of one collective.

If it is not appropriate to insist on naming (or capping) a definitive group of people as members of surrealist *movement* or to delimit strictly the duration of one such movement, then, it is possible to do something else: to identify some characteristics and principles of operation in relation to which one may describe the zones of surrealist activity and the artists' opuses and careers. Singling out several recognizable characteristics of local surrealism can be helpful in one such project. First, with indefatigable humanism (even when external circumstances challenged it) and a strong belief in the power of “tools and methods of action”, early Yugoslav surrealists maintained that the affirmation of human was the chief goal of every artistic practice and its public presentation, and that a human being was capable of creating conditions for constant (auto)reflection through artistic practices.¹⁰ Second, since they deemed that creativity and the awakening of the irrational did not operate out of the position of prior division or categorization of arts, artforms and disciplines, but out of a free play of imagination-spirit, these surrealists' *aktivets* came to include individual and group practices across a very wide range of media, artforms and types of discourses, as well as interdisciplinary and intermedial works: paintings, drawings, collages, objects derived by method of paranoiac simulation, installations, group proclamations

10 Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić, *Nadrealizam u društvenom procesu* [Surrealism in Social Process] (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932).

10 Oskar Davičo, Đorđe Kostić, and Dušan Matić, *Nadrealizam u društvenom procesu* [Surrealism in Social Process] (Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1932).

dekolonizacije i interakcije misli i materije, unutrašnje i spoljašnje realnosti. Ovaj korpus je detaljno istorijski analiziran i predstavljen u publikacijama kao što su *Nemoguće: umetnost nadrealizma* Milanke Todić, *Urnebesni kliker* Dejana Sretenovića i druge, a književni, teorijski i publicistički aspekti nadrealizma su pokriveni posebno brojnim publikacijama, počevši od strane Hanife Kapidžić-Osmanagić, a potom kroz urednički i kritički rad Gojka Tešića, Branka Aleksića, Jelene Novaković, do savremenih diskusija na tu temu.¹¹ Sve ove publikacije stavlju akcenat na specifičnost vremena i mesta našeg nadrealizma, pregnantnost međuratnog perioda inovacije i krize, represije i pobune, te na odgovor nadrealističke grupe na taj društveni kontekst. Međutim, ako se naš nadrealizam razumeva u kontekstu jednog eko-sistema, ili „afektivne zajednice“ tokom sto godina nadrealističke delatnosti kod nas, ovaj niz medija, umetničkih formi i diskursa se može proširiti i na dodatne moduse delovanja i, stoga, na dodatne aktere. Tako proširen, i posmatran bez sprega periodizacije i, u nekoj meri, ideologije, on može da uključuje paralelni ili dalji razvoj oniričkog ili „psihičkog“ nadrealističkog slikarstva u Jugoslaviji (u nizu od Milene Pavlović Barilli i Staneta Kregara do kasnijih nadrealističkih praksi tokom 1950-ih, 1960-ih i 1970-ih), razvoj filmskih praksi (Dušan Makavejev), časopisnih aktiviteta (*Media*), transmedijalnog prevođenja (Matić), umetničke prakse kao razmene (Poznanović), instalacije (Ristić), zapisivanja snova (Vladan Radovanović), umetničko-dokumentarističkih dekolonizacijskih aktiviteta (Davičo), kao i savremene odgovore na estetsko, društveno i filozofsko delovanje naših nadrealista, od kojih su neki uvršteni u izložbu *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*.¹²

and participatory social actions, interventions, photographs and photograms, philosophical treatises and children literature, multimedia poem-paintings, unfinalisable antinovels, found objects, fanzines, magazines, surveys, *cadavres exquis*, decalcomanias, recording of dreams, public debates, and many other utterances and objects created through transposition, participation, decolonisation and interaction of thought and matter, and of interior and exterior realities. This visual art corpus has been historically analysed and presented in publications such as Milanka Todić's *Impossible: The Art of Surrealism*, Dejan Sretenović's *Frenzied Marble* and others, while scholarship on surrealist literature, theory and periodicals has also accumulated – from inaugural discussions like that of Hanifa Kapidžić-Osmanagić through editorial and critical work by Gojko Tešić, Branko Aleksić, and Jelena Novaković to more recent accounts.¹¹ All these publications focus on the specific time and place associated with the public activities of the Belgrade Circle - namely, the pregnant period of innovation and crisis, repression and rebellion, between the two world wars - and the response of this (narrowly understood) group to this particular social context. However, if we understand surrealism as a durable eco-system, or an “affective community” active over 100 years, this string of media, artforms and discourses may be expanded with some further modi of operation and, therefore, additional actors. Thus enlarged, and unconstrained by the dictates of periodization and, to some extent, ideology, this corpus may also include parallel or later development of the oneiric or psychological/ psychoanalytic surrealist painting in Yugoslavia (in a range from Milena Pavlović Barilli and Stane Kregar to the surrealist practices in the 1950s, 1960s and 1970s),

11 Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (Sarajevo: Svetlost, 1966); Branko Aleksić, *Otkrivenje u nadrealizmu* (Beograd: Prosveta, 1983); Jelena Novaković, *Na rubu halucinacija: Poetika srpskog i francuskog nadrealizma* (Beograd: Filološki fakultet, 1996); Irina Subotić, *Od avangarde do Arkadije* (Beograd: Clio, 2000); Milanka Todić, *Nemoguće: umetnost nadrealizma* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2002; Serbian, English, French); Gojko Tešić, *Srpska književna avantgarda (1902–1934): književnoistorijski kontekst* (Beograd: Službeni glasnik, 2009); Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (Beograd: Službeni glasnik, 2016). O razumevanju rada ove nadrealističke grupe u kontekstu aktiviteta, vidi Sanja Bahun, “History and Active Thought: The Belgrade Surrealist Circle's Transforming Praxis”, *Historical Modernisms: Time, History, and Modernist Aesthetics*, ed. Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou (Bloomsbury, 2021): 215–233. Ovaj spisak je tek početna indikacija raznolike kritičke pažnje, ne potpuna lista.

12 O dijaloškim praksama savremenih umetnika uvrštenih u izložbu, vidi esej Une Popović u ovom katalogu.

11 Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (Sarajevo: Svetlost, 1966); Branko Aleksić, *Otkrivenje u nadrealizmu* (Belgrade: Prosveta, 1983); Jelena Novaković, *Na rubu halucinacija: Poetika srpskog i francuskog nadrealizma* (Belgrade: Filološki fakultet, 1996); Irina Subotić, *Od avangarde do Arkadije* (Belgrade: Clio, 2000); Milanka Todić, *Nemoguće: umetnost nadrealizma* (Belgrade: Muzej primenjene umetnosti, 2002; Serbian, English, French); Gojko Tešić, *Srpska književna avantgarda (1902–1934): književnoistorijski kontekst* (Beograd: Službeni glasnik, 2009); Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (Belgrade: Službeni glasnik, 2016). For a discussion of this surrealist collective's practice in the context of „aktivitet“, see Sanja Bahun, “History and Active Thought: The Belgrade Surrealist Circle's Transforming Praxis”, *Historical Modernisms: Time, History, and Modernist Aesthetics*, ed. Jean-Michel Rabaté and Angeliki Spiropoulou (Bloomsbury, 2021): 215–233. This list is indicative of the diversity of ways in which scholars have approached the Belgrade surrealists' output, but is not a definitive account.

Gledani kroz ovu prizmu, nadrealisti na našem prostoru mogu biti određeni istovremeno kroz njihov istorijski trenutak i kroz njihovu budućnost – potonje istorijske i umetničke trenutke u kojima su se misao i materija susrele, ili dijalektički sukobile. Ovakvo kritičko i hermeneutičko razmatranje iziskuje teorijski napor, dozu hrabrosti i inovativno shvatanje temporalnosti umetničkih praksi. Svojim sopstvenim odgovorom na pitanje „ko“ i selekcijom dela u izložbi, *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* pokušava da napravi diskretan iskorak ka ovakvoj reartikulaciji problema kako izlagati nadrealizam: okosnica izložbe je raznorodan nadrealistički kolektiv koji je delovao između dva svetska rata, ali se ova fokalna tačka, kao u nadrealističkom fotogramu, multilateralno i temporalno širi po putanjama koje su sami nadrealisti kreirali. Publika je tako eksponirana ne samo delima „beogradskih nadrealista“ nastalim tokom međuratnog perioda (koja čine najveći deo izložbe), već i kasnijim nadrealističkim radovima istih autora, kao i radovima njihovih sledbenika i saputnika iz regionala, te savremenih umetnika, onih iz dvadeset i prvog veka koji koriste prakse i metode nadrealizma i stupaju u dijalog sa nadrealistima iz ranog dvadesetog veka. Ko, dakle? Polimorfna, polifonična, palimpsestična jedinka, otvorena za intervenciju, ali ipak čvrsto integrisana pripadnošću istoj afektivnoj zajednici – zasnovanoj na zajedničkim slikama, željama, diskursima i aspiracijama; jedinka koja bi mogla da se pojavi u jednom od *cadavre exquise* beogradskih nadrealista.

Kako?

Naši nadrealisti okupljeni u međuratnoj grupi imali su jasan stav o tome kako treba pristupiti izlaganju njihovih dela: nikako. U javnom pismu direktoru *Politike*, datiranom 14. aprila 1930, čiji su potpisnici Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić i Marko Ristić, oni izjavljuju: „Mi ne mislimo nikome smetati: mi nikada nećemo pisati pesme koje će ući u antologiju novije srpske lirike, pošto neće biti ‘cele lepe’; mi nećemo pisati nagradene romanе; mi nećemo pričati priče sa socijalnom tendencijom; nećemo pisati psihološke drame, ni eseje o velikim ljudima, našim i stranim, ili o ‘važnim’ pojavama iz oblasti umetnosti; mi nećemo postati članovi Pen-kluba; mi nećemo priređivati proslave; mi nećemo slikati slike za muzeje; mi nećemo biti ni vajari, ni muzičari, ni projektanti monumentalnih

advances in cinematic practice (Dušan Makavejev), periodicals (*Media*), trans-media translation (Matić), art practices of exchange/correspondence (Bogdana Poznanović), installation (Ristić), recording dreams (Vladan Radovanović), decolonisation documenting art (Davičo), as well as contemporary responses to the aesthetic, social and philosophical *aktivitets* of „early“ surrealists, some of which are featured in *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*.¹²

Viewed through this lens, regional surrealists may be (re)defined in relation to their own historical moment as well as their future perfect – subsequent (historical and artistic) moments in which thought and matter have met or dialectically contested each other. One such critical and hermeneutic effort necessitates a lot of theoretical rethinking, an amount of courage, and innovative understanding of the temporality of art practices. With its own response to the question “who” and the selection of works in the exhibition, *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* attempts to make the first discreet step in the direction of one such rearticulation: the crux of the exhibition is the opus of the diversified surrealist collective active between the two world wars, but, like in a surrealist photogram, this focal point expands multilaterally and multitemporally along the trajectories created by surrealists themselves. The audience is thus exposed not only to the interwar production of the “Belgrade surrealists” (which constitutes the largest corpus within the exhibition), but also to later surrealist outputs by the same authors, the artwork of their regional followers and co-travellers, and the work of twenty-first century artists using surrealist practices and methods and making art in dialogue with the early twentieth century surrealists. Who, then? A polymorphic, polyphonic, palimpsestic entity, open to intervention yet integrated by virtue of belonging to one affective community – sharing images, desires, discourses, and aspirations; an entity that might look like the one appearing in one of the Belgrade surrealists’ *cadavre exquis*.

12 On the contemporary artists featured in the exhibition, see Una Popović’s essay in this catalogue.



Aleksandar Vučo, Ševa Ristić, Dušan Matić & André Thirion, *Le cadavre exquis* (19), 1930.

građevina. Ali mi ćemo doprineti arhitekturi slobode i duha".¹³ Tokom dugog veka nadrealizma kod nas, potpisnici (izuzev Đorđa Jovanovića, koji je poginuo u Drugom svetskom ratu) angažovaće se u skoro svakoj od nabrojanih aktivnosti; njihova dela i dokumentacija njihove prakse čine jednu od najznačajnijih fokusiranih kolekcija Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i prisutna su u brojnim drugim umetničkim kolekcijama, kako javnim, tako i onim privatnim. Kustosi i izlagači nadrealističke umetnosti širom sveta redovno se suočavaju sa dilemom koja je istovremeno konceptualna i etička: u kontekstu umetnika koji su, barem u prvoj

¹³ Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić i Marko Ristić, javno pismo direktoru *Politike*, 14. april 1930. Činjenična ograda je neophodna ovde: pismo nije potpisano od strane svih onih koji su sebe asocijirali sa beogradskim nadrealističkim kolektivom, pre i posle, već samo pomenute četvorice.

How?

Early twentieth century surrealists in the region had a clear and decisive answer to the question how one should approach the exhibition of their work: one shouldn't. In a public letter to the Director of daily *Politika*, dated 14th April 1930, signed by Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić and Marko Ristić, they state: „We do not intend to bother anyone: we will never write poems to be published in an anthology of new Serbian poetry because they won't be „beautiful in their entirety“; we won't write award-winning novels; we won't write stories with social tendencies; we won't write psychological dramas, nor essays about “great persons” (native or foreign) or “important” phenomena in art history; we won't become the members of P.E.N. Club; we won't organise public celebrations; we won't produce paintings for the museums; we won't be sculptors, musicians, or designers of monumental buildings. But we *will* contribute to the architecture of freedom and spirit.”¹³ In the course of the long surrealist century, the signatories (except Đorđe Jovanović, who was killed in the Second World War) would engage in almost all of the aforementioned activities; their works and documentation of their practice constitute one of the most significant collections of the Museum of Contemporary Art Belgrade and they are present in many other public and private art collections. Across the globe, the curators and exhibitors of surrealist art regularly face a dilemma that is both conceptual and ethical: in the context of the artists who (at least in their early work) vocally and programmatically opposed their inclusion in gallery or museum spaces and other fora of what they called “bourgeois culture”, and with an awareness that many of them have become a staple of art canons, museum collections, and indeed the fetishes of modern times – how should one exhibit surrealism? This question is neither simple nor monovalent. The curators of the exhibition *Aktivitet* have approached this quandary not as an instance of superficial irony or as a factual inconvenience to be hidden or sidelined, but with seriousness and engagement that this question deserves.

As mentioned above, the notion of surrealist “aktivitet”

¹³ Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić and Marko Ristić, public letter to the Director of *Politika*, 14 April 1930. A factual caveat is necessary here: the signatories do not include all the writers and artists who associated themselves with the Belgrade Surrealist Circle, before or after, but only the named four.

fazi svog razvoja, nedvosmisleno i programski odbijali uključivanje u galerijske i muzejske prostore, te ostale forme onoga što su smatrali „buržuijskom kulturom“, a sa saznanjem da su mnogi od ranih nadrealista već uveliko postali deo kanona i muzejskih kolekcija, čak i pravi fetiši modernog doba, kako izlagati nadrealizam? Pitanje nije ni jednostavno ni jednoznačno. Kustosi izložbe *Aktivitet* su pristupili ovoj dilemi ne kao površnoj ironiji ili činjeničnoj nezgodi koju treba prikriti ili skrajnuti, već sa ozbiljnošću i angažmanom koju ista zaslužuje. Kao što je ranije napomenuto, nadrealistički „aktivitet“ podrazumeva nekoliko značajnih direktiva za stvaraoca i primaoca umetničkog dela, ali i za kustosa – osobu ili grupu kojoj je, po ovakvoj interpretaciji, poveren značajan društveni zadatak „aktiviranja“ umetničkih dela za nove primaoce i njihov dalji život u zajednici. Tragajući za odgovorom na pitanje „kako izlagati nadrealizam“ tim se koristio metodološkim i kustoskim oružjem koje su sami nadrealisti predlagali u svojim zapisima i kroz svoje aktivnosti. Konceptualni kapacitet i kompleksnost pojma „aktivitet“ dao je ovom projektu jedinstvenu snagu i koherenciju. Idejni okvir *Aktiviteta: 100 godina nadrealizma* blisko se naslanja ne samo na odrednice već i na konkretne metode i strategije aktiviteta koje su razvili članovi nadrealističkog kruga, prepoznajući u njima jedinstven potencijal za ostvarivanje ponovnog susreta sa nadrealistima u sadašnjem trenutku i u „dugom trajanju“. „Aktivirajući“, ili dinamizujući, selekciju i metode izlaganja, kustoski tim *Aktiviteta: 100 godina nadrealizma* je svoju inspiraciju pronalazio pre svega u intermedijalnim i interdisciplinarnim praksama samih nadrealista. Tražili smo rešenja koja korespondiraju nadrealističkim praksama i uverenjima, te njihovom otporu tradicionalnim metodama izlaganja i interakcije dela i publike: dinamično arhitektonsko osmišljavanje izložbenog prostora, inovativan način na koji didaktičke napomene uz dela pričaju priču o nadrealizmu, tretiranje izložbe kao živog organizma koji se menja u saradnji sa publikom-stvaraocima, dokumentovanje procesa zajedničkog stvaranja izložbe, i drugo. U procesu rada smo shvatili da ovakvo oslanjanje na osnovna konceptualna stremljenja samih umetnika i prevođenje umetničkih praksi u kustoske odluke može da donese dodatnu korist. Artefakti i aktivnosti prenose se na način koji odgovara vremenu i mestu u kome su nastali, ali se istovremeno ispituje njihov domet i dejstvo u istoriji (npr. u kontekstu dekolonizacijskih pokreta u svetu nakon Drugog svetskog rata) i razvoju umetnosti (npr. modernističke filmske prakse 1960-ih godina u

presupposes a few important directives for the creators and recipients of artworks; but these commitments also extend to curators – a person or a group entrusted with (on this interpretation) the vital social task of “activating” artworks for new audiences and enabling their continued life in a community. In the effort to respond to the question “how to exhibit surrealism”, the team has been helped by the methodological and curatorial weapons suggested by the regional surrealists themselves in their texts and through their activities. The conceptual capacity and complexity of the notion and praxis of “aktivitet” has given the overall project its unique power and coherence. The framework of *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* relies closely not only on actuating this principle, but also on the very methods and strategies of activation – aktivitets – that the regional surrealists deployed. The curators have recognised the distinctive potential of these methods to facilitate a new encounter with surrealists, at present moment and in *longue durée*. Trying to activate, or dynamize, the selection and methods of displaying artwork, the curatorial team of *Aktivitet* was particularly inspired by the regional surrealists’ intermedial and interdisciplinary practices. We sought the solutions that would correspond to surrealist practices and beliefs, and incorporate, rather than ignore, their revolt against the traditional methods of exhibiting artwork and relating to the audience. These include the dynamic architecture of the exhibition space, interactive storytelling through exhibit labels and expanded didactics, treatment of the exhibition as a live organism which shapeshifts in response to its co-creating audience, recording the processes of coproduction, and others. While developing the exhibition in this fashion, we have realised that relying on the artists’ own conceptual prerogatives and the translation of their intermedial and interdisciplinary practices into curatorial and exhibition design decision-making may yield multiple additional benefits. The artefacts and practices are conveyed, represented, and explored in a manner that at once honours the site- and time-specific circumstances of production and explores their operative power in a longer historical span, including their specific function and efficacy at present moment in Serbian history, with all its potentials and challenges. Such an approach brings about innovation in the curatorial practice itself as well as in the evaluation of the impact of the activities associated with the project.

The curators have therefore understood the work on the

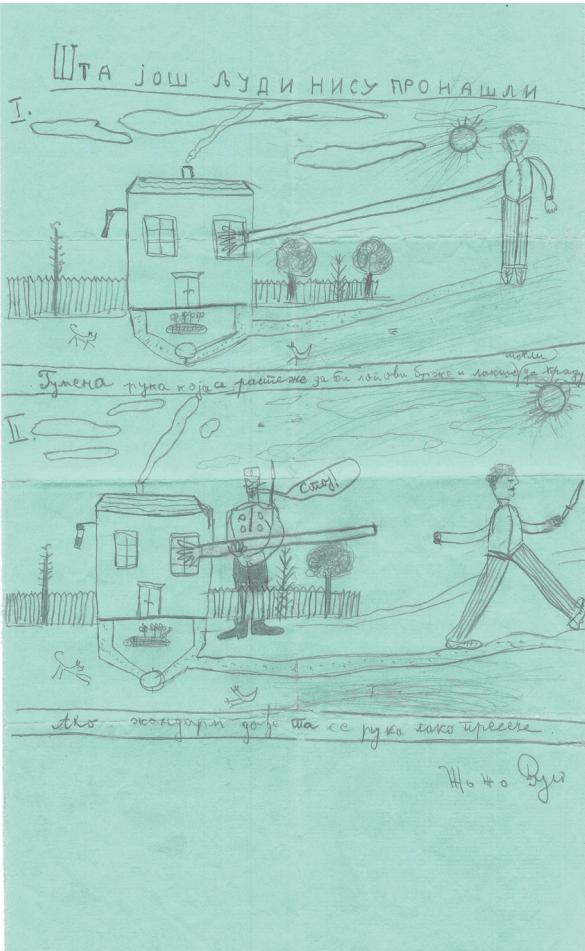
Jugoslaviji), te, u susretu sa publikom danas, njihova funkcija i efikasnost u sadašnjem trenutku u srpskom društvu, sa svim njegovim izazovima i potencijalima. Ovakav jedan proces dovodi do inovacije u samoj kustoskoj praksi, kao i u metodama evaluacije dosega i dometa aktivnosti.

Kustosi su, dakle, pristupili radu na izložbi kao aktivitetu koji u sebi sadrži mnoge manje, „ulančane“ aktivitete. Ideje afektivne zajednice (te, stoga, i zajedničkog aktiviteta) je inherentna ovakvom pristupu. Spoznaja da se bogato nasleđe regionalnih nadrealista i saputnika tokom sto godina trajanja nadrealizma kod nas može prevesti i aktivirati za savremenu publiku samo kroz zajednicu i saradnju dovelo je, najpre, do partnerstva sa Muzejom primenjene umetnosti i Institutom za književnost i umetnost unutar šireg projekta sa istim imenom, ali i do saradnje sa brojnim drugim pojedincima i organizacijama strateški izabranim da pomognu artikulisanju i ostvarivanju principa nadrealističkog „aktiviteta“.¹⁴ Ovakva multilateralna saradnja omogućila je da se ispunji jedan od vodećih principa „aktiviteta“, naime, da izložba bude društveno orijentisana i transformativna kroz uključivanje stvaraoca i primaoca umetničkih dela iz najšireg društvenog preseka i da ima posebnu odgovornost da uključi u aktiviranje umetničkih dela i one koji su marginalizovani ili ređe eksponirani umetnosti. Čak i kada društveni angažman čini deo njihovih programa, avangardni umetnički pokreti retko uspevaju da se približe publici koja nije već prethodno zainteresovana za njih, najčešće kroz obrazovanje, lične predispozicije i profesiju, i još ređe im uspeva da tu publiku aktiviraju da i sama doprinosi stvaranju umetničkog dela ili prakse. Sa svojim principijelnom kritikom tradicionalne ideje Umetnika, aure, i autentičnosti, te programatskom posvećenošću demokratizaciji polja umetničke proizvodnje, nadrealizam je dobro pozicioniran da učini jedan takav probaj.

14 Široki spektar organizacija i institucija koji sarađuju na Aktivitetu uključuje: Muzej primenjene umetnosti, Institut za književnost i umetnost, Istoriski arhiv Beograda, Arhiv i Biblioteka Srpske akademije nauka i umetnosti, Narodna biblioteka Srbije, Univerzitetska biblioteka "Svetozar Marković", Avala film, Filmske Novosti, Narodna biblioteka Bor, Narodna biblioteka "Dušan Matić" Ćuprija, Hleb teatar, Teatar Ulica, Boja doo Sombor, Škola za dizajn "Bogdan Šuput" Novi Sad, Filološka gimnazija Beograd, Međuopštinski Istoriski arhiv Šabac, Muzej Jugoslavije, Šabačka biblioteka, Univerzitet u Kragujevcu, Prva kragujevačka gimnazija, Programski arhiv Radio Televizije Srbije, Pozorišni muzej Srbije, Centar za nove medije kuda.org, PerArt Organizacija za izvođačku umetnost i inkluziju u kulturi, Prostor – Organizacija za rad sa osobama sa problemima mentalnog zdravlja i drugi.

exhibition as an *aktivitet* comprised of multiple smaller, interlocked *aktivitets*. The idea of an affective community – and therefore collective *aktivitet* – is inherent to one such approach. The realisation that the rich surrealist heritage of the last hundred years could only be translated and activated for contemporary audiences through collaboration led to the development of partnerships – first, the overarching partnership with the Museum of Applied Arts and the Institute for Literature and Art under the umbrella of the wider project with the same name (*Aktivitet: 100 Years of Surrealism*), and, then, numerous other partnerships with individuals and organisations and institutions strategically selected to support the articulation and implementation of the surrealist *aktivitet*.¹⁴ This multilateral collaboration also enabled the curators to fulfil one of the key principles of *aktivitet*, namely, that the exhibition must be socially relevant and transformative. The latter should be achieved through the involvement of producers and recipients of art from the widest possible social spectrum, with a particular responsibility to engage socially marginalized audiences or audiences who are less frequently exposed to art. Even when they have widening art participation as part of their programme, the avantgarde movements rarely succeed in attracting the audiences without prior interest or inclination to engage, mostly as a result of their education and personal or professional predispositions; even less frequently do they succeed in activating such audiences to participate in the creation of artwork or art practices. With its inaugural critique of the traditional idea of the Artist, aura, and authenticity, as well as its programmatic commitment to the democratisation of the field of art production, surrealism is well positioned to achieve one such breakthrough.

14 The vast spectrum of organisations and institutions who have partnered with the Museum of Contemporary Art on the project *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* includes the Museum of Applied Arts, Institute for Literature and Art, Historical Archives of Belgrade, the Archive and the Library of the Serbian Academy of Sciences and Arts, National Library of Serbia, University Library "Svetozar Marković", Avala Film, Film News (Yugoslav Newsreels), national Library of the Town of Bor, National Library "Dušan Matić" - Ćuprija, Hleb Theatre, Theatre Ulica, Boja doo Sombor, Secondary school "Bogdan Šuput" Novi Sad, Philological Gramma School Belgrade, Intermunicipal Historical Archive Šabac, National Library of the Town of Šabac, Museum of Yugoslavia, University of Kragujevac, First Grammar School of Kragujevac, Archive of Serbia Radio-Television, Theatre Museum of Serbia, new media centre kuda.org, PerArt – organisation for inclusion in culture, Prostor Association – organisation for work with psychiatric care users, and others.



Žožo Vučo, *Šta još ljudi nisu pronašli*, oko 1925. / *What People Haven't Invented As Yet*, cca. 1925

U ovom kontekstu, važno je napomenuti da aktivitet kao premlisa izložbe podrazumeva brisanje granice između postavke unutar muzeja i tzv. pratećih aktivnosti, u muzeju i izvan muzeja. Programski tim projekta *Aktivitet* se strateški fokusirao na one društvene grupe za čiju su se emancipaciju i vidljivost sami nadrealisti zalagali kroz svoje prakse: decu i mlade, starije osobe, te hospitalizovane i osobe sa fizičkim invaliditetom i sa poteškoćama u psiho-mentalnom razvoju. Ove grupe su angažovane kao aktivni stvaraoци, a ne samo pasivna publika. Posebna pažnja je posvećena aktualizaciji mandata da se emancipuju deca i mlađi, kao što su to članovi beogradske nadrealističke grupe ostvarivali kroz svoje delovanje. Deciji oktobarski salon, ostvaren u saradnji sa Muzejom primenjene umetnosti, a posvećen temi „Sa one strane realnosti“, takmičenje

Furthermore, the exhibition as an *aktivitet* demands an *active curation* that challenges the barriers between the inside and the outside, that is, between the exhibition in the museum and what is often described as linked or supportive activities, usually happening outside the museum. The team behind the project *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* has strategically focused on those social groups that the local surrealists themselves hoped to emancipate, or to whom they hoped to bring visibility through their practices – children and youth, seniors and pensioners, hospitalised, individuals with physical or mental health disabilities. These groups are engaged as active creators rather than passive audience. Special attention has been paid to the actualization of the mandate to empower children and youth. The focal point of the project have become the creative activities of children and youth in response to the surrealist tenets and methods: The Children's October Salon (National Young Artists' Autumn Show) with the theme "What I dream about..." (organised by the Museum of Applied Arts with selected works displayed within the Museum of Contemporary Art exhibition); video art competition by the public library in Bor; creative writing work with children in Čuprija as part of the manifestation „Matić's Days“; choreographic artwork developed and performed by secondary school students from Novi Sad (school „Bogdan Šuput“ in collaboration with kuda.org); the short film on Milan Dedinac made by their peers from Kragujevac; and many others. Contemporary children's artwork and the artwork of children from the 1920s is displayed side by side, and both alongside the artwork by the so-called "big artists", in the exhibition.¹⁵ On the other hand, the collaboration with the artists with declared disability through the organisation PerArt and their inclusion in the exhibition (as in example of Natalija Vladisavljević, an artist with Down syndrome) supported these artists' visibility, with a hope of inspiring and empowering other artists with disability as well as the disabled population more generally. The partnership with the organisation Prostor and the Museum of Applied Arts as well as with Art Brut/outsider art artist Goran Stojčetović have further supported the inclusion of individuals with mental and emotional health conditions in the *Aktivitet* project. In tune with the Belgrade surrealists' legacy, the activities involving such groups of creators and recipients have been understood not merely as

15

See Aleksandar Bošković's essay in this catalogue.

za video rad mladih Narodne biblioteke u Boru, rad kreativnog pisanja sa decom iz Ćuprije u okviru manifestacije „Matićevi dani“, koreografski umetnički rad sa srednjoškolcima iz Novog Sada (škola „Bogdan Šuput“, u saradnji sa kuda.org) i kratak film o Miljanu Dedincu koji su napravili njihovi vršnjaci iz Kragujevca, i brojni drugi aktiviteti doneli su stvaralaštvo dece i mlađih u odgovoru na nadrealističke koncepte i metode u centar pažnje. Radovi današnje dece prikazani su na samoj izložbi uz radove dece iz 1920-ih koje su sakupili naši nadrealisti, ali i uz radove tzv. „velikih umetnika“, a deca su i pozivana da daju svoj doprinos razmišljanju šta je nadrealizam i kako ga treba izlagati.¹⁵ Saradnja sa umetnicima sa invaliditetom kroz organizaciju PerArt i njihovo uključivanje u postavku izložbe emancipovalo je umetnike i učinio njihovu praksu – na primer radove Natalije Vladisavljević, umetnice sa Daunovim sindromom – vidljivijom i inspirativnom za druge umetnike kao i osobe sa invaliditetom u široj populaciji. Inkluzivnost osoba sa problemima emotivnog i mentalnog zdravlja je omogućena kroz saradnju sa udruženjem Prostor, ali i kroz strateški tip Art Brut-outsider art delovanja umetnika Gorana Stojčetovića. U skladu sa nasleđem naših nadrealista, rad sa ovakvim stvaraocima i publikama razumeva se ne samo kao „propratna delatnost“ nego i kao ključna komponenta same izložbe. Uistinu, proizvodi ovakvih „aktiviteta“ postaju sastavni delovi same izložbe: publika koja posećuje Aktivitet: 100 godina nadrealizma ima priliku da vidi rezultate svih ovih delatnosti u okviru same izložbe, te da im doprinese, aktivno menjajući sam izgled izložbe. Konačno, širok spektar organizacija koje su sarađivale na Aktivitetu pomogla je da se ostvari još jedna ambicija kustosa – decentralizacija izložbenog delovanja. Uključivanje regija izvan Beograda strateški se fokusiralo na saradnju sa školama i institucijama u rodnim mestima samih nadrealista ili mestima koja su od značaja za njihovo delovanje – Bor, Šabac, Vrnjačka Banja, Ćuprija, Kragujevac, Novi Sad. Manifestacije otvorene za priloge iz cele Srbije, kao što je Deciji oktobarski salon, dalje su proširile opseg izložbenih aktiviteta.

No, šta se dešava u samom izložbenom prostoru u Muzeju? Konceptualno oslanjanje na same metode i stvaralačko delovanje naših nadrealista dovelo je i do značajnih kustoskih odluka po pitanju selekcije i



Ljubica Branković, 9 godina / 9 years old, *Devojka koja je u senci vukodlak, koji je prizvao slona i muvu svojim pevanjem*, 2024. / *The Girl Who Is (in Shadow) a Werewolf Which Summoned an Elephant and a Fly by Its Singing*, 2024

“supporting events”, but as a vital component of the exhibition itself. The outcomes of these “aktivitets” become the exhibition itself: the audience of *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* has an opportunity to see and further contribute to the results of all these and other activities within the exhibition space, itself gradually enriched and reshaped in the course of the exhibition run. Finally, another outcome of active partnership-based curating is noteworthy: the wide range of organisations collaborating on *Aktivitet* have helped the realisation of yet another of the curators’ ambitions, namely, to decentralise the exhibition’s activities and expand its ambit beyond the capital. The curators have approached the inclusion of regions beyond the city of Belgrade strategically by focusing on partnership with schools, organisations and institutions in the actual homeplaces of the so-called “Belgrade” surrealists or the sites significant for their artwork – Bor, Šabac,

prezentacije materijala. Umesto da se u organizaciji postavke rukovodi predvidljivim, naoko „univerzalnim“, nadrealističkim temama, stilovima i medijima, kustoski tim *Aktiviteta* se oslonio na dubinski istraživački rad ne bi li identifikovao moduse izražavanja koji su posebno značajni za lokalno razvijenu nadrealističku praksu. Prominentnost tema kao što su „nadrealno“, „san i snevanje“ i „revolucija“ potvrđila je blisko saodnošenje, partnerstvo i temporalni paralelizam naših praksi sa globalnim praksama, no motiv „zida“, jedan od najproduktivnijih i konceptualno najkompleksnijih motiva Beogradskog nadrealističkog kruga, pokazao se kao originalni doprinos lokalne prakse globalnom repozitorijumu nadrealističkih tema. Njegove raznovrsne funkcije i različita pridodata značenja u praksi naših nadrealista zahtevali su poseban i fokusiran deo izložbenog prostora - i, uistinu, zidova - gde je moguće razviti umetničku kontekstualizaciju dela kao što su *Pred jednim zidom: Simulacija paranojačkog delirijuma interpretacije*. Anketa ili instalacija *Nadrealistički zid*, te savremenih responzivnih praksi kao što je *Anti-wall* Hauarda Slejtera.¹⁶ Ponekada je znanje trendova u globalnim nadrealizmima pomoglo da se iznesu na svetlo dana prakse za koje se smatralo da su manje razvijene u vernakularnom nadrealizmu. Istraživanja su potvrđila značaj medija fotografije za lokalnu nadrealističku praksu, ali je kustoski tim takođe bio u prilici da otkrije „dugi život“ ovog medija kroz, na primer, Borovo kontinuirano istraživanje tehnike fotograma tokom šest decenija. Istraživanje interesovanja za kino i rad na filmu naših nadrealista otvorilo je prostor da se prikaže i konceptualizuje „kino drugim sredstvima“, re-evaluiraju neke nadrealističke fotografске prakse u ovom kontekstu (npr. serijal fotograma, ili parovi fotografija), te uspostavi razvojna linija i demonstrira kontinuitet u regionalnoj filmskoj umetnosti – od „papirnog filma“ *Ljuskari na prsima* Aleksandra Vuča i Marka Ristića (1930) preko *Boje sanjaju* Dušana Makavejeva i Vaska Pope (1958) do kratkih filmova savremenog umetnika Miloša Tomića.¹⁷ Posvećenost

16 O umetničkoj artikulaciji ovih i drugih nadrealističkih tema u izloženim delima, vidi tekst Žakline Ratković u ovom katalogu.

17 O „kino drugim sredstvima“, vidi Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima* (Beograd: Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, 2013). O nadrealističkom „papirnom filmu“ kod nas, vidi, Milanka Todić, „Ljuskari na prsima: Nadrealistički papirni film“, *Godišnjak grada Beograda* (Beograd, 2021). O kontinuitetima regionalnog nadrealizma, vidi, takođe, Dušan Makavejev, *Poljubac za drugaricu pardu* (Beograd: Nolit, 1965), str. 63-65; te Jonathan Owen, „From Buñuel to the Barbarogenius: Surrealist and Avant-garde Traditions in the Films of Dušan Makavejev,“ *Studies in Eastern European Cinema* 5/1 (2014): 3-15.

Vrnjačka Banja, Ćuprija, Kragujevac, Novi Sad. The programmes open to the contributions from the entire Serbia, like the Children's October Salon, further expanded the reach of the exhibition's “aktivitets”. What is happening in the exhibition space within the Museum, though? This conceptual reliance on the local surrealists' methods and creative activities brought about some important curatorial decisions regarding the selection and presentation of the material. Instead of organising the exhibition space in line with the predictable, seemingly “universal” surrealist themes, styles and media, the curatorial team of *Aktivitet* depended on in-depth research to identify the modes of expression that are particularly significant for the vernacular surrealist practice. The prominence of themes like “surreality”, “dream and daydreaming”, and “revolution” has confirmed close correlation, partnership, and temporal parallelism between the vernacular and global surrealist practices. On the other hand, the motif of “wall”, one of the most productive and conceptually complex motifs of the Belgrade surrealist production, presented itself as an original contribution to the global repository of surrealist themes.¹⁶ Its diverse functions and ascribed meanings required a dedicated, focused portion of the exhibition space – and, indeed, walls – where it was possible to develop artistic contextualization of artworks such as *In Front of a Wall: Simulation of the Paranoiac Delirium of Interpretation Survey* (collective, 1932), Marko Ristić's installation *Surrealist Wall* (1926-1966) or contemporary responsive practices like Howard Slater's traduction/rearticulation *Anti-wall* (2007). Occasionally, the knowledge of the trends in planetary surrealisms aided in surfacing the practices which were deemed less developed in the local surrealism. The importance of photography for the local surrealists has been reaffirmed, but the curators have also discovered its prolonged life in, for example, Bor's continuous exploration of the technique of photogram over the course of six decades. The exploration of the regional surrealists' interest in cinema and their work on film open the space for conceptualizing and exhibiting “cinema by other means”, re-evaluation of some surrealist photographic practices in this context (e.g., series of photograms or photographic pairs), and the establishment of a “surrealist” developmental continuity line in regional film production – from Aleksandar Vučo

16 On artistic articulation of these and other surrealist themes in the exhibited artwork, see Žakline Ratković's text in this catalogue.



Kadrovi iz filma *Boje sanjaju*, režija Dušan Makavejev, scenario Vasko Popa, muzika Dušan Radić. / Stills from the film *Colours Are Dreaming*, 1958, director Dušan Makavejev, script Vasko Popa, music Dušan Radić

pristupu „bottom-up“ (tj. počinjati od samih dela i praksi i unositi nasleđene principe i „nadrealističke“ kodove tek nakon što je ispitan nesputani rad samog dela/prakse) doveo je i do nekih otkrića koja preispisuju smernice nadrealizma uopšte. Na primer, pedagogija nadrealizma i kako su naši nadrealisti razumevali aktivitete vezane za istu (tretman dece kao ravnopravnih saradnika u umetničkoj produkciji; stvaranje umetničkih dela i spisa namenjenih deci i mladima; kreiranje društveno promišljene pedagogije čija je ključna karakteristika bila emancipacija dece kao društveno marginalizovane grupe) se brzo nametnula kao jedna od fokusnih tačaka cele izložbe i njenih sopstvenih aktiviteta. U drugom ključu, razmatranje stavova i praksi naših nadrealista u kontekstu dekolonizacije i pokreta nesvrstanih bacilo je svetlo na do sada zapostavljene teorijske i umetničke spise kao što je putopis *Crno na belo* Oskara Daviča ili do sada nepoznate multimedijalne publikacije kao što je knjiga pastela i poezije *Pass-T-Elle* Đorda Kostića i Marka Ristića, objavljene u Indiji 1976. godine, te ponovo otvorilo pitanje društveno-političke funkcije nadrealizma na lokalnom i globalnom nivou.

Nadrealizam je uveo u svetsku istoriju (različitim) umetnosti ideju nesputane igre medija i formi kao legitimnog umetničkog izraza čija se integralnost i koherentnost sastoji upravo u hibridnosti i dijalektici.

and Marko Ristić's "paper film" *Crustaceans on the Chest* (1930) through Dušan Makavejev and Vasko Popa's *Colours Are Dreaming* (1958) to short films by contemporary artist Miloš Tomić.¹⁷ The commitment to a "bottom-up" approach, which assumed starting from the work/practice itself and allowing its unbridled activity to unfold and be examined before imposing a received principle or a known "surrealist" code on it, brought about some discoveries that might reinscribe-redescribe surrealist practice itself. As already suggested, pedagogy of surrealism and the regional surrealists' understanding of "pedagogical" activities (active engagement with children, treating them as equal collaborators in artistic production; the creation of artworks and writings intended for children and young people; and, the establishment of a socially conscious and discursively elaborated pedagogy

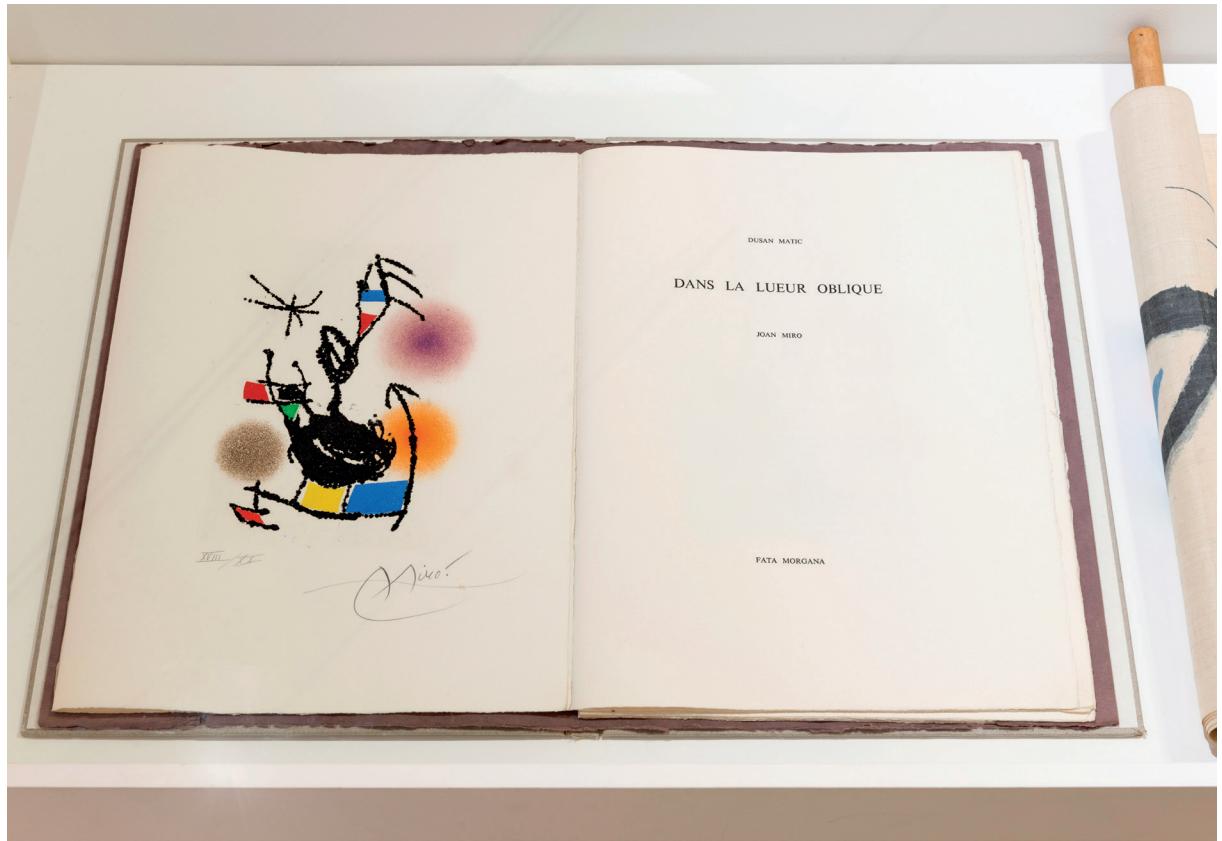
17 On "cinema by other means", see Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2012). On surrealist "paper film" in Yugoslav avant-garde, see, Milanka Todić, "Ljuskari na prsima: Nadrealistički papirni film," (*Crustaceans on the Chest: A Surrealist Paper Film*), *Godišnjak grada Beograda* (Beograd, 2021). On the continuity of regional surrealism, see, among others, Dušan Makavejev, *Poljubac za drugaricu parolu* (*Kisses for Comrade Parole*) (Beograd: Nolit, 1965), 63–65; and Jonathan Owen, "From Buñuel to the Barbarogenius: Surrealist and Avant-garde Traditions in the Films of Dušan Makavejev," *Studies in Eastern European Cinema* 5/1 (2014): 3–15.



Kao i mnogi globalni nadrealisti, naši nadrealisti su stvarali u raznim umetničkim formama i medijima: bili su u isto vreme i pisci i likovni umetnici i umetnici performansa i javnih intervencija, kao i teoretičari, kritičari i aktivisti. Eksplisitno su odbijali da se njihovo stvaralaštvo svede na „buržujske” podele na umetnosti - da definišu svoju tekstualnu proizvodnju kao „književnost” ili da opišu svoju vizuelnu produkciju kao „sliku”, „crtež”, „skulpturu” i tome slično. Ne samo usled bunta protiv tradicionalnih podela i definicija umetnosti, već i u cilju osposobljavanja igre imaginacije koja može da doprinese stvaranju nove „arhitekture slobode i duha“, veliki broj naših nadrealističkih dela kombinuje medije, posebno sliku i reč, a mnoga su osmišljena sa performativnom intencijom ili motivacijom da se omogući njihov slobodan prelaz iz jednog modusa iskazivanja i recepcije u drugi. Baš takav je slučaj sa kolažom-pesmom *Rekom kućujem zid / Zarni vlač* Aleksandra Vuča i Dušana Matića, kao i zajedničkom knjigom poezije i grafike Dušana Matića i Žoana Miroa *U kosom sjaju (Dans la Lueur oblique, 1976)*. Ranije izložbe našeg nadrealizma su se uglavnom fokusirale na vizuelni aspekt rada nadrealista, ponekad čak u okviru tradicionalno određenih formi ili žanrova. Ambicija Aktiviteta: 100 godina nadrealizma je od početka bila da nadrealisti budu predstavljeni kroz

focused on the emancipation of children as a socially marginalized group) quickly became one of the focal points of the exhibition and its “aktivitets”. Furthermore, investigating the local surrealists’ thought and practice in the context of decolonization and non-alignment movement shed a new light on previously neglected theoretical and artistic texts like the travelogue *Black on White* by Oskar Davičo or brought visibility to hitherto unknown multimedia publications like Đorđe Kostić i Marko Ristić’s book of pastel paintings and poetry *Pass-T-Elle* (published in Calcutta, India, in 1976); and it forcefully reopened the question of the socio-political function of surrealism at local and global levels.

Surrealism’s major contribution to the global history of arts is the idea that an unfettered interplay of media and artistic forms can yield a legitimate artistic expression, whose integrity and coherence is derived precisely from its hybridity and dialectic operation. Like other global surrealists, the local cohort was active in a variety of artforms and media; some of the most prominent regional surrealists were simultaneously writers and artists, public intervention performers, theorists, critics and activists. They explicitly rejected what they perceived to be the reduction of their art practice to the “bourgeois” division of arts, for example, to define their



Dušan Matić & Juan Miró, *Dans la Lueur Oblique* (U kosom sjaju) (Fata Morgana, Montpellier, 1976.) / *Dans la Lueur Oblique* (In Oblique Glow)

spregu svih vidova umetničkog izražavanja koje su upražnjavali, a da se istovremeno publici pruži prilika da se fokusira na procese proizvodnje i recepcije, te estetske, epistemološke i socijalne efekte medijumske transpozicije i hibridnih aktiviteta. Ovo je značilo i proaktivitan odnos spram novih modaliteta izlaganja.

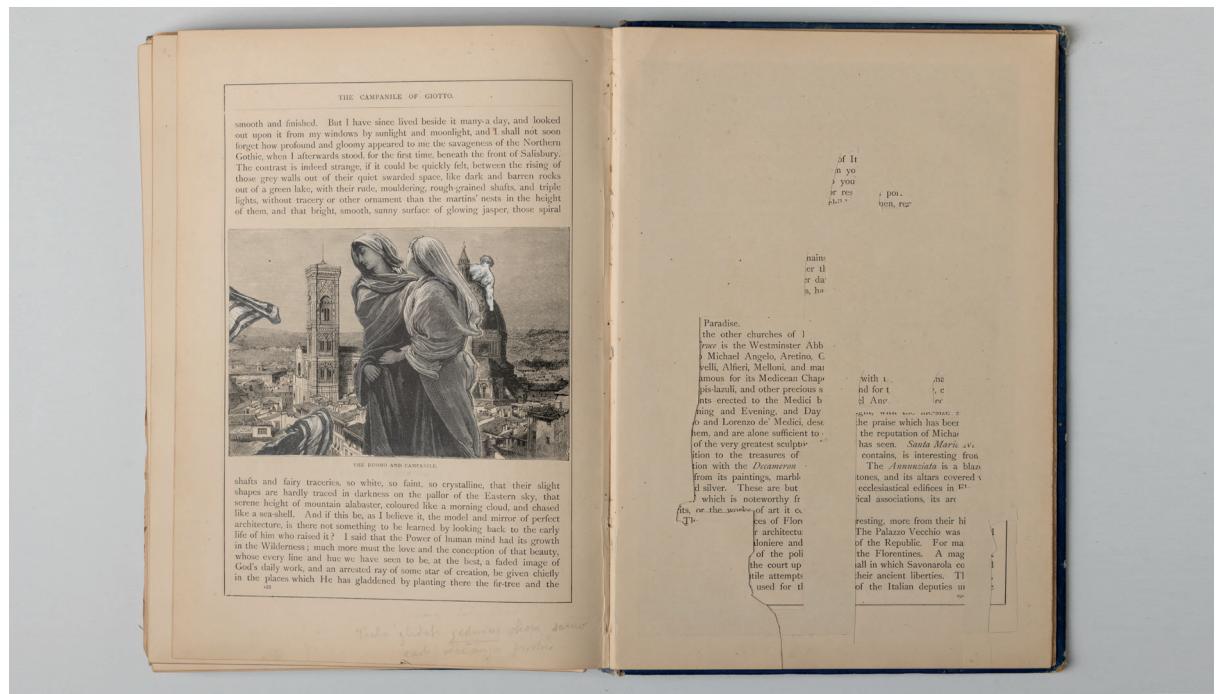
Kolaži, asambleži, *cadavres exquis*, intervencije, pesmeslike i multimedijalne knjige, koje su beogradski nadrealisti posebno cenili, dominiraju izložbom. Efekti njihove hibridnosti se podcrtavaju i čulno aktiviraju u prostoru kroz arhitekturalna rešenja, kontekstualizaciju sa drugim radovima, dokumentaciju procesa stvaranja, strateški oneobičeno izlaganje i dodatne aktivitete kao što su audio-snimci. Vizualno-tekstualno predstavljanje *Turpitude*, poetskog dela Marka Ristića sa crtežima Krste Hegedušića, aktivacija kolaža *Rekom kućujem zid/pesme Zarni vlač* Aleksandra Vuča i Dušana Matića kroz audio snimak, te reartikulacija Ristićeve pesme „Prag sna“ kroz dijalog sa kantatom savremene kompozitorke

texts as “literature” or to describe their visual production as a “painting”, “drawing”, “sculpture” and the like. To challenge the traditional divisions and definitions of art but also to enable the play of imagination that may contribute to the building of the “architecture of freedom and spirit,” a large portion of regional surrealist works combines media, particularly image and word, and many are designed with a performative intention, or motivation to facilitate a free transition from one mode of expression and reception to another; Aleksandar Vučo and Dušan Matić’s collage-poem *I House This Wall with a River/Zarni vlač* (1930) or Dušan Matić and Juan Miró’s collaborative book of poetry and drawing entitled *In Oblique Glow* (1976) are a case in point. The previous exhibitions of local surrealism mainly focused on the visual aspects of surrealist art, sometimes reinforcing the traditional divisions and definitions of forms and genres. From the very start, the ambition of “Aktivitet: 100 Years of Surrealism” has been to present the regional surrealists through the amalgamation of

Ljubice Marić dobri su primeri ovakvog pristupa. Manje poznata performativna dela i saradnje naših nadrealista kao što su balet *Sobareva metla* (1923) i predstava *Nemoguće* (1960), te jedinstveno multimedijalno delo Vane Bora *Italian Pictures* (*Italijanske slike*, 1944), po prvi put otkrivena za širu publiku, zahtevala su specijalne tipove izlaganja kao što je digitalno listanje. Neka multimedijalna dela, pak, zahtevala su više strani pristup. Multimedijalna *Javna ptica* Milana Dedinca se dodatno aktivira putem audio-performansa (saradnja sa lokalnom pozorišnom trupom) i arhitektonski vođene šetnje, ali se takođe povezuje sa aktivitetima izvan Muzeja kao što je saradnja sa Univerzitetom u Kragujevcu i Prvom kragujevačkom gimnazijom koja je rezultirala knjigom eseja i odgovora na *Javnu pticu*, reprintom još jedne Dedinčeve zbirke, te školskim filmom o autoru. Značajna publicistička delatnost naših nadrealista je predstavljena kroz dekonstrukciju procesa stvaranja časopisa, sa ciljem da se i dokumentuje i demistifikuje čin kreiranja časopisa i podstakne dalji angažman sa ovim tipom aktiviteta. Ovaj korpus se dalje proširuje u izložbenom prostoru sa pomalo zapostavljenim nadrealističkim žanrovima i aktivitetima i njihovim prepoznavanjem kao legitimnim društveno-umetničkim praksama. Raznovrsnost nadrealističkih eksponata postavio je i nove izazove kustoskom timu. Na primer, dekalkomanije Marka Ristića su minijature i izuzetno osetljive, te je specijalno arhitektonsko i svetlosno rešenje bilo neophodno i da se one zaštite i da se posetioci uvedu u njihov intimni prostor gde ova delikatna dela mogu da operišu interaktivno. Ankete, vizuelne ili verbalne (ili oboje), zauzimaju važno mesto u svim svetskim nadrealizmima, te su ujedno i jedan od osnovnih vidova nadrealističkog aktiviteta kod nas. No, ovaj aspekt nadrealističkog delovanja teško je "izložiti" na interaktivn način. Stoga se izlaganje anketa naših nadrealista kombinuje sa uključivanjem novih anketa na raznim mestima unutar same izložbe, te u izložbenoj publikaciji *Nova svedočanstva*, čime se doprinosi i kontinuiranoj evaluaciji društvenog doseg a same izložbe. Izložba daje prominentno mesto i nekim drugim diskurzivnim praksama kao što su zapisi diskusija na sastancima beogradskog kruga, eseji, kritike, i autokritike, te "javnim provokacijama" - tipu aktiviteta koji su naši nadrealisti smatrali centralnim za njihovu umetničku praksu i misao, a o kojima je ostalo veoma malo istorijskih tragova. Ovakve prakse, od kojih se neke po prvi put pojavljuju u javnosti u sklopu jedne umetničke izložbe, iscrpno su kontekstualizovane

the modes of artistic expression they practiced and, especially, focus the audience on the processes of production and reception, as well as the aesthetic, epistemological, and social effects of the transposition of medium and hybrid *aktivitets*. This aspiration has also entailed embracing the new modes of exhibiting.

Collages, assemblages, *cadavres exquis*, interventions, poem-paintings, and multimedia books, especially valued by the Belgrade surrealists, take centre stage in the exhibition. The effects of their hybridity are underscored and activated for multi-sensorial experience in the environment through architectural solutions, contextualization with other artworks, documentation of production process, strategically "estranged" display, and additional *aktivitets* like audio-recordings. Some good examples of this strategy at work include the verbal-visual display of *Turpituda*, a multimedia book of poetry by Marko Ristić and drawings by Krsto Hegedušić, the activation of the aforementioned collage-poem *I House This Wall with a River/Zarni vlač* by Aleksandar Vučo and Dušan Matić through audio-recording, and presenting the rearticulation of Ristić's poem "The Threshold of Dream" in the form of a cantata by contemporary composer Ljubica Marić. Our surrealists' lesser-known performative works and collaborations, including the ballet *The Valet's Broom* (1923) and the play *The Impossible* (1960), as well as Vane Bor's unique multimedia work *Italian Pictures* (1944), all presented to the public for the first time, necessitated specialist solutions for exhibiting, e.g., using "turning page" software. Yet other multimedia works demanded a multi-pronged approach. Milan Dedinac's multimedia *Public Bird* is additionally activated by audio-performance (a collaboration with a local amateur theatre group) and architecturally curated walk; but it is also linked up with/enhanced by *aktivitets* outside the museum space, namely, partnership with the University of Kragujevac and the First Grammar School of Kragujevac which resulted in a collection of essays on *Public Bird*, a reprint of another collection of poetry by Dedinac, and a secondary school children's film on the author. The Belgrade surrealists' major publishing activities are represented through the deconstruction of the process of production, with the aim to both document and demystify the act of creating a periodical publication and therefore stimulate the audience to engage with this type of *aktivitet*. This corpus is expanded further in the exhibition space



Stranice iz: Stevan Živadinović – Vane Bor, knjiga intervencija *Italian Pictures*, 1944. / Pages from:
Stevan Živadinović – Vane Bor, Author's Book of Interventions *Italian Pictures*, 1944

u didaktičkom materijalu, pozivajući na promišljanje statusa takvih umetničkih praksi i našeg saodnošenja sa njima.

Izlaganje svih ovih raznolikih dela i praksi zamišljeno je u interaktivnoj formi. Posetioci su pozvani da aktivno učestvuju u delima – uistinu, po nadrealističkom „zadatku“, da ih *aktiviraju* - kroz slušanje, gledanje, performans, i koprodukciju. Ideja da jedna izložba može da bude „živa“, te da se može stvarati tokom svog trajanja, nije nova. No, poseban je izazov inkorporisati ovakav koncept izlaganja unutar izložbe koja je ujedno i revijalna, opsežna po korpusu i tematici, sadrži osetljiva umetnička dela, te slavi stogodišnjicu jednog međunarodnog interdisciplinarnog umetničkog fenomena. Da bi se ostvarilo jedinstvo fokusa svih aktivnosti na ostvarivanje interakcije, dijaloškom „oživljavanju“ izložbe pristupilo se na dva načina. Prvi, kao što smo videli, jeste saradnja sa brojnim interesnim grupama i pojedincima izvan muzeja, kroz koju oni razvijaju aktivitet ili aktivitete na bazi zajedničkog koncepta, te se rezultati njihovih savremenih odgovora na naš nadrealizam uključuju ne samo u listu aktivnosti

with the artworks belonging to somewhat neglected surrealist genres, here recognized as legitimate socio-artistic practices. The latter presented the curators with new challenges. Marko Ristić's decalcomanias, for example, are miniature and exceptionally fragile. They thus required a bespoke architectural and light solution both to protect them and to draw the visitors into a zone of intimacy where these delicate works may operate interactively. A staple of global surrealist practices, the (visual, verbal, and mixed) *enquêtes* were also one of the dominant practices in Yugoslav vernacular surrealism. Yet, this aspect of surrealist production is difficult to exhibit in an interactive way. In "Aktivitet" we have combined the display of the interwar surrealists' surveys and enquiries with the tactical positioning of new surveys at various places in the exhibition space as well as in the first and last issue of the exhibition publication *New Testimonies* - a strategy that also enabled the continuous evaluation of the social impact of the exhibition itself. The exhibition finally provides space for some other discursive practices (e.g., substantial "minutes" from the meetings of the Belgrade surrealist circle, essays, reviews,

već i u sam izložbeni prostor. Interaktivnost je, s druge strane, dosledno izvedena i unutar muzejskog prostora. Svaka od celina izložbe ima barem jedan prostor gde se publika poziva da bude u aktivnoj interakciji sa nekim nadrealističkim delom ili metodom umetničkog stvaranja. Posetioci su pozvani da podele zapise ili crteže svojih snova, da naprave *cadavre exquis* i zakače ga u izložbeni prostor, da naprave intervenciju na fotografiji derutnog zida kao što su to nadrealisti činili, poigraju se sa replikama nekih dela, sarađuju na stvaranju dela „dubokog slikanja“ savremenog umetnika Gorana Stojčetovića pod nazivom „Potok“, i učestvuju u radionicama i drugim *in situ* aktivnostima. Tokom izložbe izlazi publikacija pod nazivom *Nova svedočanstva* (reartikulacija časopisa *Svedočanstva* od pre stotinu godina) koja, između ostalog, publici donosi radove koje je ona sama napravila unutar i izvan muzejskog prostora tokom trajanja izložbe *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*. Napokon, odričući se svoje privilegije da budu *sujet-supposé-savoir* (subjekat-

autocritiquing and polemic texts) and what they called “public provocations”. The Belgrade surrealists deemed this type of artistic activity exceptionally important for their art practice, yet relatively few documentary traces of such activities have survived. Appearing in public for the first time in the context of an art exhibition, this material is extensively contextualised in the didactics, inviting a reflection on the status of such art practices and our relationship with them.

The exhibiting of all these diverse artworks and practices is envisioned to be interactive. The audience are invited to participate actively in these works – indeed, as per the surrealist commitment, *to activate them* – through listening, viewing, performance, and coproduction. The idea that an exhibition could be “live” or “active”, and that it can be developed gradually in the course of its duration, is not new. However, when the exhibition is also capacious in corpus and thematics, meant to review or commemorate/celebrate the whole century

Fotografija postavke izložbe. Marko Ristić, ciklus *Dekalkomanije* / Photograph of the exhibition. Marko Ristić, cycle *Decalcomanias*

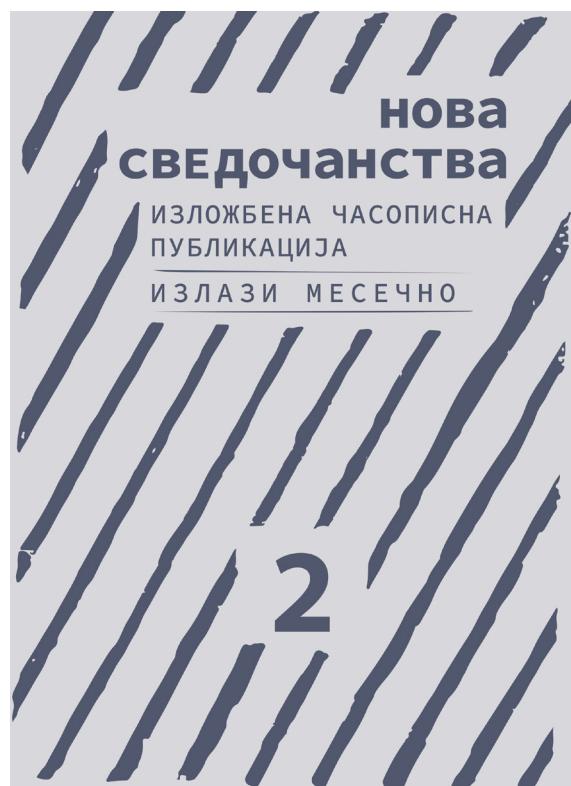


za-kojeg-se-prepostavlja-da-zna ili „izvor znanja“) kustoskinje na dva mesta u izložbenom prostoru pozivaju publiku da im pomogne da utvrde identitet nepoznatog autora ili autorke izloženog dela.¹⁸ Ovakvi aktiviteti kumulativno menjaju i poziciju publike i pretvaraju je u aktivnog stvaraoca i koautora izložbe.

Ovu odluku da interakcija sa publikom bude vodeći princip i konceptualni impuls izložbe podržava još jedan značajan aspekt lokalne nadrealističke misli. Aleksandar Vučo zabeležio je 1932. godine da „nadrealizam ne dozvoljava da se njegov aktivitet, makar i trenutno, održi u stanju odmora“ i stoga

18 O konceptu „subjekta-za-kojeg-se-prepostavlja-da-zna“, vidi Jacques Lacan, *The Seminar. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977 [1964]), str. 232-233.

Naslovna strana izložbene časopisne publikacije *Nova svedočanstva*, broj 2, decembar 2024. / Cover page of the exhibition publication *New Testimonies*, No. 2, December 2024



of an international interdisciplinary art phenomenon, and features fragile artworks, the implementation of interactivity becomes challenging. Aiming to achieve the consistent focalisation of all the activities through the principle of interaction, the curatorial team approached the dialogic “enlivening” of the exhibition in two major ways. First of these, as noted above, is the collaboration with numerous interested parties and individuals outside the museum. These stakeholders were encouraged and empowered to develop their own *aktivitet(s)* on the basis of the shared conceptual framework; the outcomes of these contemporary *aktivets* were subsequently not only documented but also featured or performatively presented in the exhibition itself. On the other hand, the principle of interaction has also been coherently implemented within the exhibition space itself. Each exhibition zone includes at least one space where visitors are invited to interact with a surrealist artwork, method, or practice. The audience is thus encouraged to share their (written or drawn) dream recordings, to make a *cadavre exquis* and hang it in the exhibition space, to intervene in the photography of a dilapidated wall as the surrealists did it, to toy with the replicas of artwork, to coproduce, with contemporary artist Goran Stojčetović, a “deep painting” surrealist artwork entitled *Stream*, and to engage in workshops and other *in situ* activities. The magazine *New Testimonies* (a rearticulation of the Belgrade surrealist circle’s periodical *Testimonies*, 1924-25), issued monthly in the course of the exhibition’s run, publishes and brings visibility to the artwork produced through engagement with *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* within and outside the exhibition space. Finally, abrogating their prerogative to be the subject-supposed-to know (Lacanian *le sujet-supposé-savoir* or the attributed source of knowledge), the curators also invite the audience to aid them in identifying the unknown author or authors of artwork on display at two distinct sites in the exhibition.¹⁸ Cumulatively, such *aktivets* alter the positionality of the audience, too, making them active producers and co-creators of the exhibition itself.

18 Jacques Lacan, *The Seminar. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan (London: Hogarth Press and Institute of Psycho-Analysis, 1977 [1964]), pp. 232-233.

„autokritika postaje sastavni deo nadrealističkog aktiviteta“.¹⁹ Članovi beogradskog kruga su verovali da je autokritika imanentna nadrealističkom stvaranju u svim njegovim modalitetima - kao grupe umetničkih postupaka i praksi koje se zasnivaju na autorefleksivnom poniranju u unutrašnjost čoveka, kao društveno-političkog pokreta koji svoj dinamizam i trajni značaj može ostvariti samo kroz konstantno samopreispitivanje, i kao filozofske orientacije koja podrazumeva etički zaoštrenu autokritiku i dijalektički sukob, unutar pojedinca, u odnosu pojedinca i materije, te, dijaloški, unutar kolektiva.²⁰ Autokritika se, dakle, pojavljuje kao estetički i etički imperativ nadrealizma na našim prostorima, a njegovo kontinuirano delovanje se može – i treba – pratiti i nakon međuratnih aktivnosti beogradskog nadrealističkog kruga. Da bi ostao veran načelu stvaranja izložbe iz smernica samih nadrealista, kustoski tim je morao da uključi i autokritiku/auto-refleksiju u samo izlaganje. Tako zaključni segment izložbe, fizički realizovan kao kraj „nadrealističke šetnje“, deli sa publikom osvrt na prethodnu praksu izlaganja u nas, te poziva posetioce izložbe na refleksiju o tome *kako treba izlagati nadrealizam*.²¹ Ovaj deo izložbe sadrži, kao eksponate, odgovore na anketu „Kako izlagati nadrealizam?“ koju su, pred otvaranje izložbe, kustosi sproveli među međunarodnim stručnjacima, kustosima i umetnicima, te tako poziva širu publiku da odgovori na isto pitanje i uključi se aktivno u promišljanje samih izlagačkih praksi. Njihovi odgovori se uključuju u postavku, te su štampani u zadnjem delu ovog kataloga.

The decision to postulate interaction as the guiding principle and conceptual impulse of the exhibition is supported by another important aspect of local surrealist thought. In 1932, Aleksandar Vučo noted: “surrealism does not permit its *aktivitet* to be at rest, even for a minute” and, therefore, “autocritique presents an integral component of surrealist aktivitet”.¹⁹ The Belgrade Circle deemed autocritique intrinsic to surrealist production in all its modalities – as a set of art methods and practices which are based on self-reflective exploration of human interiority, as a socio-political movement which can realize its dynamism and articulate its continued relevance only through constant self-interrogation, and as a philosophical orientation which presupposes ethically sharpened autocritique and dialectic contestation, within an individual, in the self’s relationship with matter, and, dialogically, within a collective.²⁰ Autocritique thus emerges as an aesthetic and ethic imperative of regional surrealism; its continued vitality over the course of 100 years of surrealism in the region can and should be examined further. Meanwhile, to remain faithful to the objective of creating the exhibition on the basis of the local surrealists’ own guidelines, the curatorial team had to include the principle of autocritique/self-reflection in the exhibition itself. Thus the closing segment of the exhibition – and, physically, the end of the “surrealist walk” – reviews the previous exhibitions of surrealism locally and invites the visitors to reflect on *how one should exhibit surrealism*.²¹ This part of the exhibition features responses to the survey “How To Exhibit Surrealism”, conducted among experts, curators and artists prior to the opening of the exhibition, and invites the wide, chance audience to respond to the same conundrum and therefore partake actively in the reflection on curatorial practices themselves. Their replies are incorporated and displayed in the last exhibition zone as well as published in this catalogue.

19 Aleksandar Vučo, “O jednoj implicitnoj autokritici” (1932).

20 Ovaj poslednji element naše nadrealističke misli je kasnije dobio svoju značajnu reartikulaciju u filozofskom pokretu Praxis.

21 Vidi, takođe, tekst Aleksandre Mirčić u ovom katalogu.

19 Aleksandar Vučo, “O jednoj implicitnoj autokritici” (“On an Implicit Autocritique”, 1932).

20 This last element of surrealist thought was later rearticulated by philosophical movement Praxis.

21 See, also, Aleksandra Mirčić's text in this catalogue.

Kako dalje?

Rad na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* podrazumevao je razvoj zamašnog idejno-operativnog aparata, opsežan istraživački rad, dubinsku analizu bogatog, raznorodnog materijala, i, pre svega, intenzivnu i dugotrajnu saradnju brojnih pojedinaca i institucija. Sve ovo, naravno, učinilo je izložbu i konceptualnom složenom, obimnom, i logistički zahtevnom. Kao sistem prenošenja znanja u prostoru, kustoski rad mora da bude fleksibilan i prilagodljiv, te uvek u saodnošenju sa resursima i praktičnim mogućnostima prostora. No, imperativ da se ostane dosledan konceptualizaciji pojma i prakse „aktiviteta“ od strane samih umetnika-stvaralaca unelo je jednu dozu principijelne beskompromisnosti i dodatnog izazova u uobičajenu kustosku praksu. Ova odluka je učinila kustoski rad na *Aktivitetu: 100 godina nadrealizma* uzbudljivim, ushićujućim, ali i iscrpljujućim; donošenje značajnih kustoskih odluka je ponekad bilo jasnije i lakše, a ponekad teže nego što je to slučaj sa izložbama sa manje doslednim praćenjem idejnog aparata. Sve ovo vredi dokumentovati i koristiti kao odskočnu dasku za dalje inovacije. Istraživačke kustoske prakse koje imaju za cilj interaktivnost i širenje učešća predstavljaju jednu od ključnih poluga razvoja umetnosti, ali i celog društva. Sposobnost društva da sagleda i prihvati izazove koji su mu upućeni kroz dinamičnu inovaciju, te da identifikuje i podrži konkretne transformacije koje se dešavaju usled inovacije je ključno za napredak društva kao takvog. Kao aktivitet sam po sebi, rad na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* bio je vođen mišlju da „pravo dejstvo nije ono što bismo hteli, a ne uspevamo da učinimo, već ono što se najkonkretnije oko nas, pod posrednim ili neposrednim našim aktivitetom, osnovno menja.“²² Vreme ispred nas će pokazati koliko smo bili uspešni u realizaciji ovog zahteva.

Next steps?

The development of *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*, as the wide project and as the exhibition at the Museum of Contemporary Art Belgrade, saw the advance of a spacious conceptual-operative apparatus, comprehensive research, in-depth analysis of rich and multifarious material, and, above all, the intense and extensive collaboration of numerous individuals and institutions. Such ambitious project-work naturally made the exhibition conceptually complex, sizeable, and logically demanding. Being a system of knowledge transfer, curating must be flexible and adjustable, always in codependent relationship with resources and spatial capacities. However, the imperative to remain loyal to the early surrealists' conceptualisation of “aktivitet” also introduced a level of principled inflexibility and ethical challenge in the usual curatorial practice. This decision has made the curators' work on *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* exciting, exhilarating, but also exhausting; for one, making significant curatorial decisions has been sometimes easier, sometimes more difficult than in the case of exhibitions with less strict adherence to their conceptual frameworks. This work deserves to be documented in order to be used as a springboard for further innovation. The exploratory curating aimed at interaction and widening participation, I suggest, is one of the key enablers of the advancement in the arts, but also in society in general. The ability of a society to perceive and accept the challenges with which dynamic innovation presents it, and to identify and embrace transformation that the invention spurred is vital for its progress. As an *aktivitet* in its own right, the active curating of *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* has been guided by the thought that “the real impact resides not in what we desire to achieve, yet are not able to, but in what is materially and fundamentally transformed as a result of our direct or indirect aktivitet.”²² Time ahead will show how successful we have been in the realization of this mandate.



Fotografija postavke izložbe. Deo "Kako izlagati nadrealizam", odgovori na anketu, 2024-2025. / Photograph of the exhibition. Section "How To Exhibit Surrealism", responses to the survey, 2024-2025

BUREAU DE RECHERCHES SURRÉALISTES

15, Rue de Grenelle, PARIS (7^e) SECRÉTARIAT GÉNÉRAL : FRANCIS GÉRARD

ORGANE MENSUEL :

la Révolution Surréaliste

DIRECTEURS :

PIERRE NAVILLE
ET BENJAMIN PÉRET

15, Rue de Grenelle, PARIS (7^e)

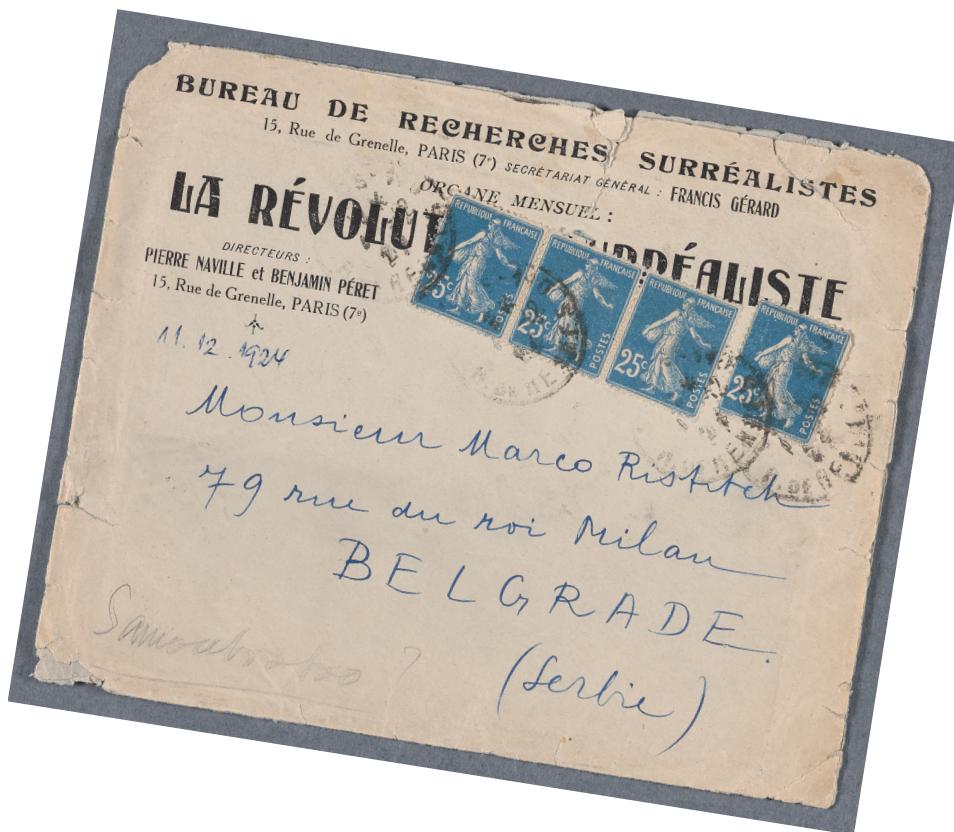


Paris, le 1^{er} décembre 1924

Mon cher ami,

j'ai pris connaissance, dans la mesure de mes moyens, des trois publications que vous avez en l'accessibilité de m'adresser. Je ne sais comment vous remercier de l'intérêt et de la sympathie que vous voulez bien, en toutes circonstances, nous témoigner, à mes amis et à moi. Ne songez-vous pas à venir à Paris? Croirez que vous y seriez accueilli de grand cœur et que parmi nous votre activité ne risquerait pas de rester sans emploi.

Nous vous adressons d'ici quelques jours le premier numéro de la Révolution surréaliste. Sans qu'il en soit besoin, je ne saurais trop attirer votre attention sur cette publication, à quoi aboutissent vraiment tous nos efforts passés pour lesquels vous vous montrerez si indulgent. C'est la



première fois que nous parvenons à donner un corps parfaitement homogène à nos aspirations communes, et aussi à libérer de la littérature les plus importantes de nos tendances. Ce que nous entrevois des bulletins qui suivent est de nature à nous donner à ce sujet une grande espérance. Si vous adressez ci-jointe la feuille de notre enquête, voudrez-vous nous faire le grand plaisir d'y répondre et d'y faire répondre autour de vous? Poussez-vous nous adresser quelques annonces-réclames des revues auxquelles vous collaboriez et qui veulent bien considérer avec faveur notre mouvement? Un texte de vous, critique ou autre, passerait dans le prochain numéro de la Révolution surrealiste. Est-il permis de l'attendre? Seriez-vous en effet assez aimable pour nous indiquer si la Révolution surrealiste aurait chance d'arriver en Serbie et, le cas échéant, qui serait disposé à en accueillir le dépôt.

Nous serions très très désireux de nous maintenir avec vous en relations aussi stables que possible. Croirez, je vous prie, que ce n'est en rien par intérêt que nous agissons ainsi envers vous, mais bien par vive sympathie et dans l'espoir que vous nous ferez profiter des meilleures suggestions.

Merci encore de très amicalement à vous

BUREAU DE RECHERCHES SURREALISTES

La Permanence

François Breton

42 rue Fontaine Paris 1^e

Pismo i koverta Andrea Bretona upućeno
Marku Ristiću, 1. decembar 1924. / Letter and
Envelope from André Breton to Marko Ristić,
December 1, 1924
Arhiv avangarde - Egidio Marzona, Državna
umetnička zbirka, Dezden / Archiv der
Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden
publikovano u katalogu / published in the
catalog *Archive of Dreams: A Surrealist
Impulse*, Spector Books, Leipzig, 2024.

1.) Верујете ли, у начелу, да моћу свима наима постоји, мимо свих индивидуалних разлика, извесна духовна заједница, која нас савлађуја од свега што се око нас наимаје као духовни живот ?

2.) Сматрате ли да је, у овом тренутку, и у датим околностима, по потреби да своје делатности удаљимо донекле, т.ј. да то што нам је важније чинко истакнемо, и тренутно организујемо у једну дисциплиновану викију?

3.) Пристојите ли да, ради те заједничке акције, тренутно пређете
памутих индивидуалних разлика?

1.) Берјујете ли, у начелу, да међу сима нама постоји, мимо свих индивидуалних разлика, извесни духовни заједница, која нас одваја од свега што се око нас налази као духовни живот?

Berryjew

С.) Сматрате ли да је, у овом тренутку и у датим околностима, потребно да своје делатности донекле удржимо, т. ј. да то што имаје заједничко истакнемо, и тренутно организујемо у једну дисциплинирану акцију?

Синтез

3.) Пристојите ли да, ради те заједничке акције, тренутно пре-
ћете преко поменутих индивидуалних јединица?

Пришаджин

4.) А осећате ли се способним да, и у непредвиданим дијалектичким моментима ове заједничке акције, хртвујете психологију страну свога "ја", у колико би она могла ишкодити тој акцији, управо вашем учешћу у овој акцији?

Речами же способными

5.) Узимајући све ово у обзир, мислите ли да је потребно, и то у што краћем року, обележити једном колективном публикацијом овај најсусрет и намеру да тај сусрет организујемо?

Museum

6.) Верујете ли у могућност и у ефикасност и сваких других па-
једничких манифестија, увек водећи рачуна о реалној ситуацији детских
оспитаца (на пример у могућности и у ефикасности уметничке саботаже, и
интелектуалног, познавајуог склопова — приступа култури)?

Верхнєе Аманоу Рыло

4.) А освързате ли се способним да, и у непредвидимите диалектически моменти ове заеднически акции, храните психически отрасли своята "ja", у колко би она могла екодити този акции, управо възем учешната у тој акции?

5.) Упозијавају све у обзор, мисалите ли да је потребно, и то у што првом року, обележити једном најактивнијом публикацијом овај најсугерентнији део узимајући све супротност органичног?

6.) Верујете ли у могућност и у ефикасност неких других заједничких машиностапова, увек водећих рачуна о реалној ситуацији и највећим (на пример у могућности и у ефикасности уметничке сабораше, и интелектуално-предавању скученог, протеста уопште)?

за
запись

1.) Верујете ли, у начелу, да
индивидуалних разлика, извесна духовнa
свега што се око нас нађе, као духов-
није појам „мис“ је држава, а
избор личности (који избор и
тако, изразитије, који је — спроведен
са којима су и активирали им-

С.) Сматрате ли да је, у ономе потребно да своје делатности донесиме заједничко истакнемо, и тренутно организацију? ~~~Битсомуниципалитет~~
је как мозга, у духовскога
~~изразитија~~
Битом Комуниција. то је чиме с

јете преко поменутих индивидуалних ре-
да, разуме се. Размислејте да ли ћете
се овако вести. Ако ћете да се овако ве-
сти, тада је веома важно да се усавршије

4.) А осећате ли се способним да
тичким моментима ове заједничке екип-
ске игре? „Да“ или „Не“ или „Случајно“
учешћу у тој акцији? - 2a. (4)
Већина? „Купајмо суп“?
Свако? „Да“ или „Не“ или „Случајно“
учешћу у тој акцији? - 2b. (4)

у је крајен року, обезбедити једном ко-
сурет иummer дај сусрет организа-
цији, у којој коначно ће
пешадијски отпор. Штако
имајући подготвљено изложење,
богатство
6.) Веруете ли у могућност и у
једничких манифестија, увек водећи
околности (пример у могућност и у
интелигентног, неизбежно скученог, пре-
васије: реалистичног. Али сам
брзаком реалистично са аристо-
тичким реалијама, који реалистично ав-
тор чинију. Но уједно до њих

Anonim / Anonymous
 Fotografija-performans *Na malom Kalemegdanu* / Photograph-performance
At Little Kalemegdan, 1924.



међу свима нама постоји, мимо свих
 на заједница, која нас одваја од
 свог живота? — Већином, ма да
 се оправдам, с јошве садашњим
 и је моралне категорије — ма само да
 им јесмо јаки, се мислим, скака и
 не смешимо! С друге стране међу
 тренутку и у датим околностима,
 узрокују, т. ј. да то што нам је
 алијансију у једну дисциплинирану
 био. Ту склонијте да
 потпуно, ванчланајући
 свакога од
 свакога, у свакоме од
 њега, организујујући чланове
 заједничке акције, тренутно пре-
 валика? — (Пекло разлика,
 ак нестрадање. (У обога-
 тијанији) вјажујући не
 чијо реваче!)
 и, у непредвидивим дијалек-
 ти, хрпујујући психолошку отврну
 који тој акцији, управо замен-
 који ограничавају да ли
 тије може учествати?
 Ја сам? — Да, осекам
 иштам, да се сасвим осетим,
 десне ОБА-ВЕЗАНИ.
 исклапам да је потребно, и то
 дијективном публикацијом овај на-
 јеме? У ико кратком
 исцртавајући, компира-
 ју, и ако остајаш
 јећи твој број, сам да седе,
 ефикасност и каквих других на-
 речуна о реалној ситуацији дета-
 ликност уметничке саботаже,
 протеста уопште)? Стадо,
 (Који инспира да не и
 чујим. И, према што, је
 чује, може да вама «биде-
 ће алијанци».
 Марк

Фотографант

Koča

1.) Верујете ли, у начелу, да међу свима нама постоји, мимо свих инди-
 видуалних разлика, извесна духовна заједница, која нас одваја од свега што
 се око нас налази као духовни живот? У начелу верujem.

2.) Сматрате ли да је, у овоме тренутку и у датим околностима, потреб-
 но да своје делатности донекле удржимо, т. ј. да то што нам је заједничко и-
 стакнемо, и тренутно организујемо у једну дисциплинирану акцију? сматрам.

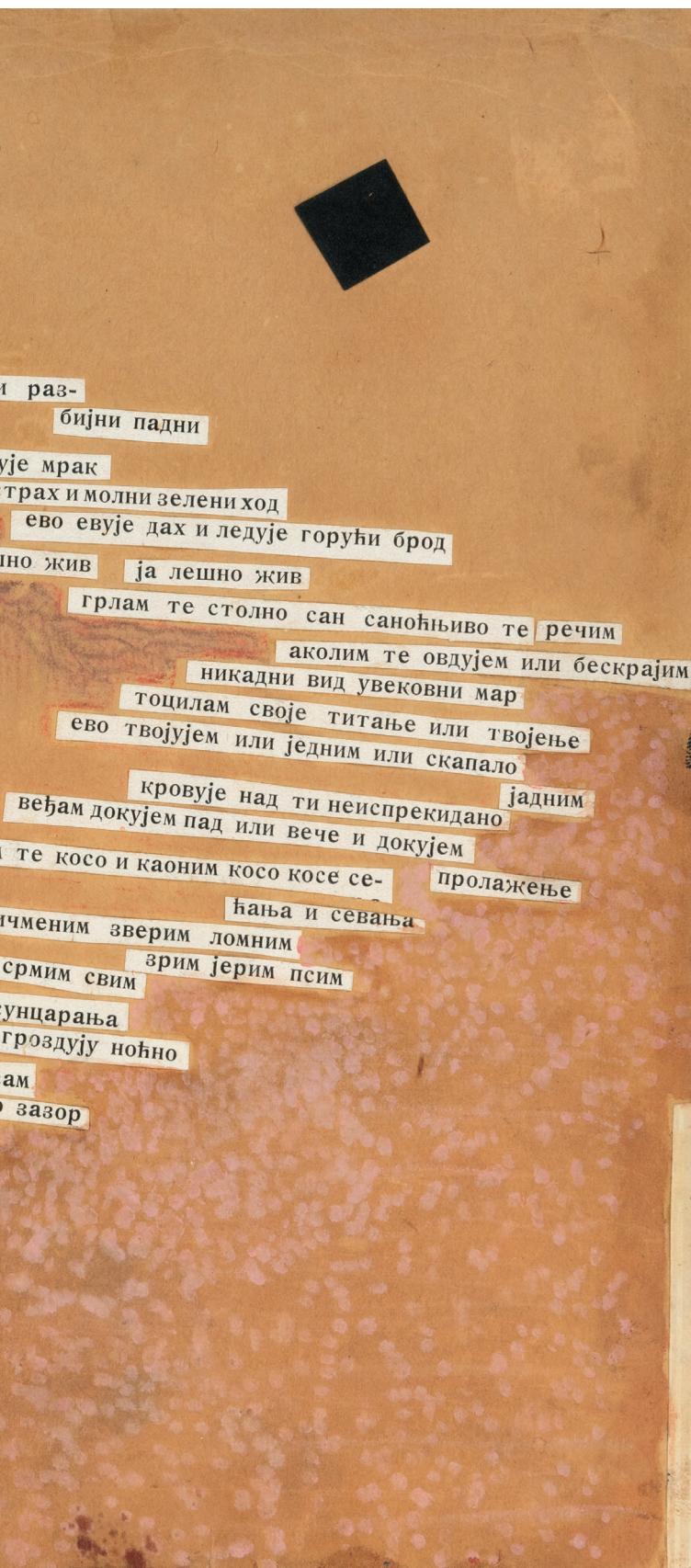
3.) Пристајете ли да, ради тој заједничке акције, тренутно пређете пре-
 ко поменутих индивидуалних разлика? Приступам.

4.) А осећате ли се способним да, и у непредвидивим дијалектичким мо-
 ментима ове заједничке акције, хрпујете психолошку страну свога "ја"? У ко-
 лико би она могла икодити тој акцији, управо више учешћу у тој акцији? (У горњим обједињима сопствене изједначиве формулације написане; вишији
 изразитост) Иако: Ствари се иштамо.

5.) Узимајући све ово у обзир, мислите ли да је потребно, и то у што
 крајем року, обезбедити једном колективном публикацијом овај свој сусрет и
 намеру да тај сусрет организујемо? Потражију је; тај речи у чијој крај-
 љу.

6.) Верујете ли у могућност и у ефикасност и каквих других заједничких
 манифестија, увек водећи рачуна о реалној ситуацији датих околности (на
 пример у могућност и у ефикасност уметничке саботаже, и интелектуалног, неиз-
 бежно скученог, протеста уопште)? Верujem, гаđam.

реком кућујем вид
 и горки хлеблави јед
 црвавим хлеблави јед
 данаћу кад немам куд
 кроз ноћлави тупи влач
 језаћу кад немам шта
 кроз јатни травни плач
 знај
 како те јошујем вишујем тујем саму-
 стид
 знај како сам лешни летни рудни
 друг
 и јутрај перјај ево већ
 голисе чудни с
 ja леш
 косам
 и кончам к
 каснујем срамом те
 својим својим те себим те с
 те
 зарнио сам те рамно и зорно загрез
 горко
 свудујем олујам лестедајим хуморим
 уснам уснивам навекни задир
 београдан или нигдан без гора а он-
 дан осиан жаљен ци- глан пламен сам иглан
 корим кореним коленим пољно че-
 окомим околим јет и језгрозаграњен муч
 раменим тако болно цео смешан свет
 пламним ипакања и нем неми вид
 копним и капним кап капка злато-
 сузих тамника
 и пакле пакла пакленим и маглим у крв
 тај гром слеђен у грцални зрцални бора и бола вир
 ја сан ја сен је сени
 јасан јасен јесени



Aleksandar Vučo, Dušan Matić
*Rekom kućujem zid / Housing the
Wall with a River*, 1930.

које су у почетку сасвим мале, па све веће, тако да је одједном цело небо покрivenо огромним црним крилима. На улици расту сунђери и потковице.

Из једне округле, ирие рупе узичног канала пешчану успорено узине мреже. Оне се крећу као што је првачу прозору подржавају, а већ ломљени стакло пронира у собу. У том се тренутку појављује из канала рука у гуменим грушицама. Она се пречне левим на други, отсечећи бразм скоковима склапаца. Рахмил и чесни пријатељица сада стое на средини собе, поред столова, још танкоко чистро примишљених тела, држких бестилних рукама, на Римским грбах. Руке у рукавцима скоче право са прозора на хревет, где истог тренутка исчезне. Мрдевине се повлаче, смонијена се стакла састајују на цело

зрачи руку кроз прозор, пружа јој ново зрачно бисера, које она тајце прогута. То се понавља неколико пута. Низад та игра престaje. Девојка је душа од радости и



прозорско око. У истом том часу на кревету лежи и спања младић који није више сед. Девојка која још не сме примићује га изнада. Нагло одтурне од себе Рахмилу и седа на столицу која се налази до кревета. Рахмил плаве у једном углу собе, савијена као змија. Младић се баци, изјатијено се преговири и љубавним, зачвршеним очима гледа према уделојку, која је тадаје изненадена и заљињена. То траје дosta дugo. Одједном се удељка растује, док се са стоплице и ногама ка вратима. Младић је забринут. Да би је задржао показају јој младац на пругу, кашузе на длану. Једна мали, отворио је пефорез. Девојка је најмање не интересује. Она ходе да подсећа и већ притискује маку на вратима. Младић се изненада нечим се сагти. Припаришијор и кроз стакло које се се зоми провлачију, коју одмах зиром бисера на ланцу. Девојка је сад озара, примили му љубодзао, узима зиро зире и прогута га. Младић поново про-



још носи девојку и са горелом који се не одвоји од те беле рибице. Девојка по кривено бисерима непрестано игра. На столовима, под стакеним звонима појављују се две мале шкорпије. Оне расту, и растећи прозирју птице, прозирју затим



окреће се у круг на врховима прстију као најбољске тачки. Застаје затим у филици, по очима, по коси крупним зрима. Очајно напари руке, хвата се за главу и Девојка у угаје собе где још плаче Рахмил, за њега. Она плаче и почива да игра, још бешће, још бреке, рахмил и младић се примије пут воде. Она се утију у њега очима, пушта суз, устаје подној и љуби га врло врло, али и врло право у уста. Младић је несе, али она изненада ивићају. На његу падају лекови лакту, у првој бори од када младић се благо смеши на ну и одлази кроз врат са уздигнутим рукама као да

стиснена звона, прожиду столове и вијаду ваду у земљу где се тајбују и падају једва велика, гусица никорија, која, са ухватањем сите животиње, лежи мрда. Око ње јединим пакленим темпом игра девојка у бисерном панцирима.

ИХ

Нугта улица крај голот арбореда. Танка река. Средином по колком путу иде човек у бради, сасвим мокар, са огромним, разлетим црним крилима, која су му прикочене за кичму. Крили са временом на време успорено машу. На самој средини једно дрво начикано белим рибама. Под

дриметом спана младић, покрivenо појаса малинама морским раковима који се језино покрећу. Лице му је чисто, ведро, озрено београдском љубављу.

Девојка се уздиже са праскајућим срдним сестара. Један ред војника, преко праскајућих срднице, други ред војника, преко пута ред белих коња, Један ред робијана, преко пута реда чиних попова. Сви ти редови корачају парадним маршем, прилазе као у кадрију једним другима, кланијују са достојанствено, повлаче се и затим нестajuју као однесени ветром са суве земље једне огромне, пражне позање.

Александар ВУЧО



ИЗЛОГ

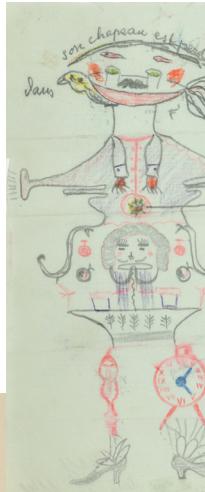
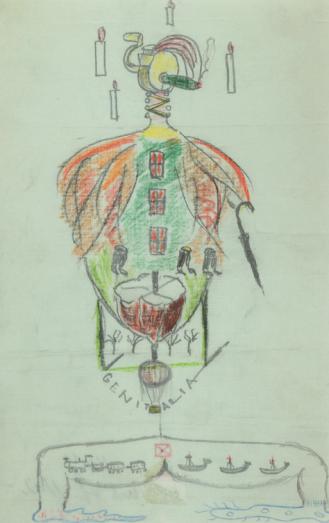
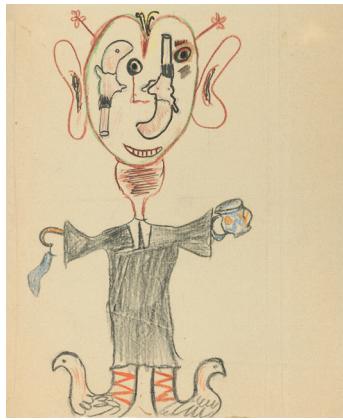
Никола је нећу разумети задовољство прахом објегог лептира који чини својим летом пролетни пољски цвет, задовољство поштанске марама у луксузном албуму, задовољство лутака са очима које могу славати, задовољство јутарњих петловна на кориту Пелепље са десном папучом од кристала (друга не јој донети срчну); никада ја нећу разумети задовољство, тај моменат је изненада, јутарњи јутарњи, бодљикајући јона чија се бесперни вијадује у сестину руменило већерњим унгарвани, никада ја нећу разумети задовољство, ту митологију раја нокутираних боксерса. Никола ја нећу схватити нездадовољство племените и нежне душе божанственог песника чија танана осећања врећа горка и спирала стварности, нездадовољство по-киселих врабица под стрејама куба себичног искривљења, нездадовољство искривљања у охлажденом диоксима саламбада, нездадовољство чесловинама и критичарима који стапају испред кло кружни процеси водених молекула на земаљској кугли а стадно задочијавају и немернијко више од осмоминутног путовања светlostи са сунцем; никада ја нећу схватити нездадовољство, ту физику редатинета, привод критичарима и кетфајнерима иноша да нећу схватити нездадовољство, ту прелостржност богова и њихових свештеника у митима и без митија. Луљи играју миши ради тракалице срећа — несреща. Знам само да су ми зенице, да, зенице и све што кроз тај просторни извор куља, знам да су ми зенице уперене у усхијену незаситљивост чигре. Бити залодован, бити нездадован, тај одустајана себи нећу никада допустити.”

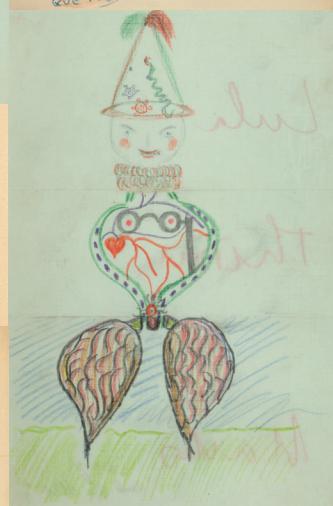
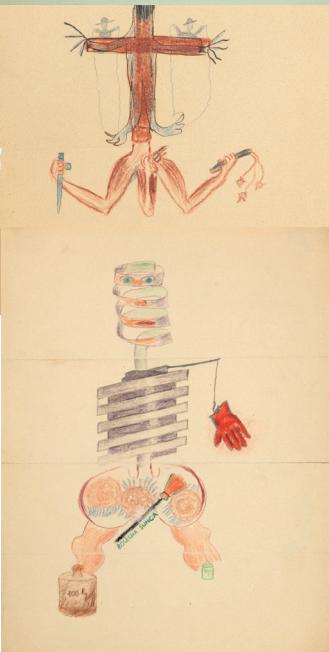
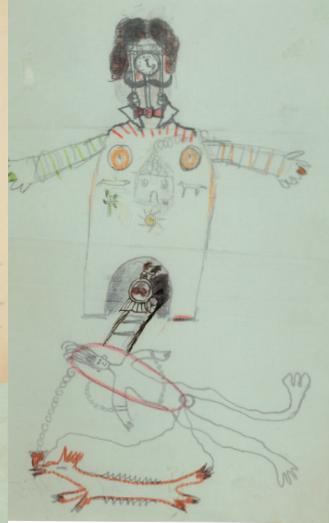
Не волим худе који се жале, који им говоре о свом осећањима.
дунав матија

Повраћају својих лутања и неизвесности, повраћају својих жеља и истраживања, све те исповести дуго су ми ли чије на продле лицитацијом, на прости тијуцију. То потпуно неоптребно понижавање добија ослобођењем моје мисли сасвим другу потребу, не задовољство.

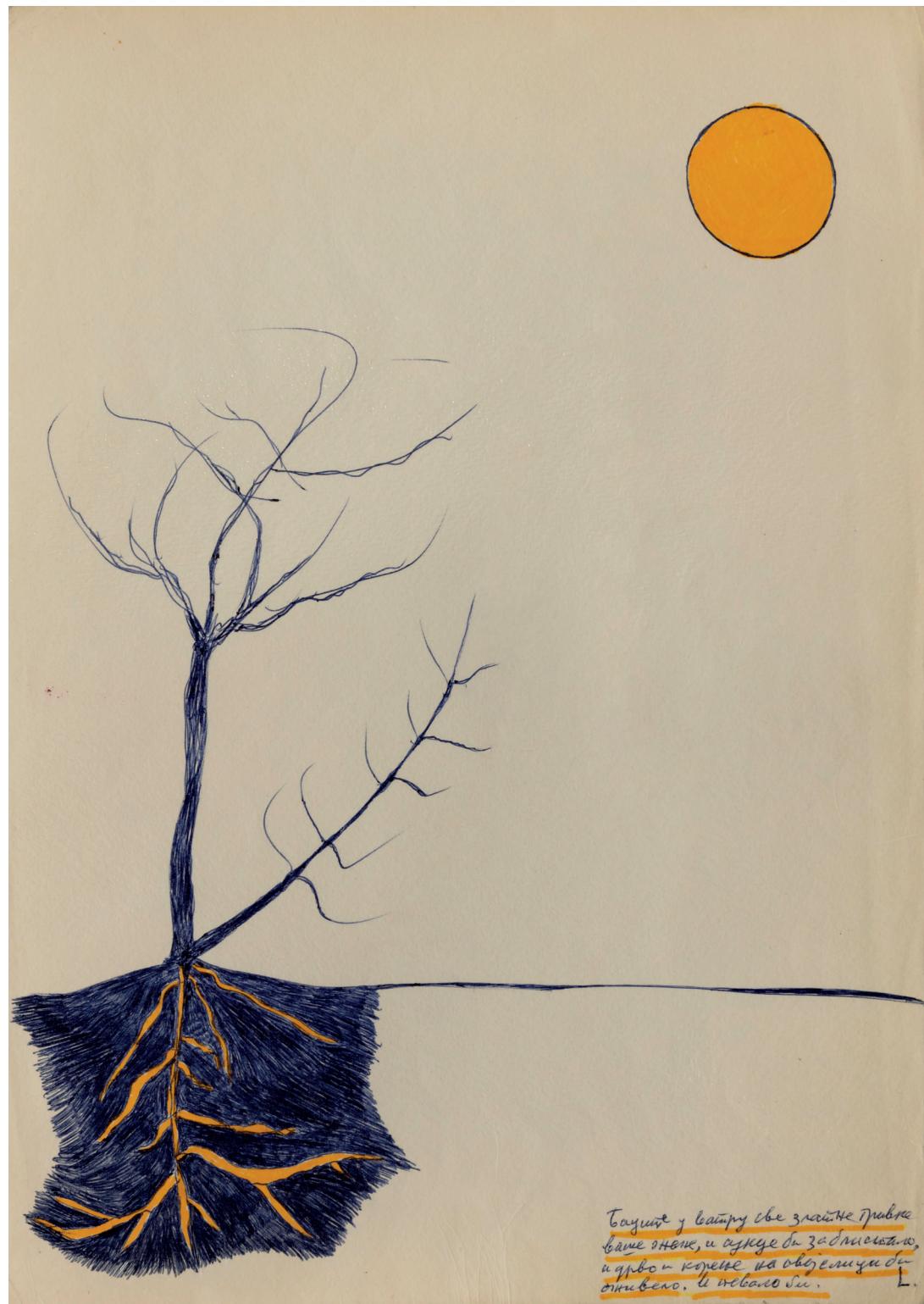
“Ја После изненад јутарњих успеха како и то је то чинио Ђорђе Јовановић, мени се неће десити да се праћама за сртени човека.

*Ljuskarji na prsima / Crustaceans on the Chest, 1929.
Nemoguće / L'impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd, 13. jun 1930.*





Grupa nadrealista / Group of Surrealists
Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, André Thirion, Aleksandar Vučo, Julijana Lula Vučo, Stevan Živadinović - Vane Bor, Dušan Matić, Katia Drenovska
Le cadavre exquis (1-19), 1930.



Бацити је ватру све златне првке
баште гене, и скреје да заблеснати,
и прво и когаје на објему да
отишео. И падао су. L.

Dušan Matić

Bacite u vatru sve zlatne grivne / Throw All the Golden Bracelets into the Fire

Iz kolekcije „Poeme u boji” / From the Collection “Poems in Colour”



Stane Kregar
Večernji muzikant / Night Musician, 1938.



Nives Kavurić-Kurtović

Majka Hrabrost posustaje / Mother Courage Gets Tired, 1971.



Stevan Živadinović - Vane Bor

Velika introvertna ptica / Big Introverted Bird, 1960-1970.

Žaklina Ratković

Pomerene granice: intermedijalno, kolektivno i individualno. Beogradski nadrealizam u kolekciji Muzeja savremene umetnosti u Beogradu

Žaklina Ratković

Crossing Boundaries: Intermediality, Collectivity, and Individuality. Belgrade Surrealism in the Collection of the Museum of Contemporary Art in Belgrade

Beogradski nadrealizam odlikuje radikalni pristup umetničkoj praksi, kroz eksperiment i intermedijalnost, dovode se u pitanje konvencionalne umetničke forme i preispituju tradicionalne kategorije, ali i pomeraju i pre(vazi)laze granice između disciplina. Socijalno orientisan, politički osvešćen, subverzivan u svom pristupu, nadrealizam stavlja naglasak na eksperimentaciju i iz ispitivanja psihičkog automatizma razvija nadrealistički aktivitet misli. Beogradski nadrealisti, među čijim su izdanjima almanah *Nemoguće / L'impossible* i časopis *Nadrealizam danas i ovde*, pišu politički i filozofski intonirane eseje i automatske tekstove, realizuju umetničke eksperimente u kojima ispituju delovanje bez kontrole svesti, praktikuju kreativni automatizam, stvaraju kolektivne rade, ankete, kolaže, asambleže, crteže, fotograme. Na izložbi *Nadrealizam – Socijalna umetnost 1929–1950*, održanoj u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 1969. godine, stvaralaštvo beogradskih nadrealista prvi put je rekonstruisano, proučeno i izloženo kao celina.¹ Na širem planu prvi put je kontekstualizovano na izložbi svetskog nadrealizma *Der Surrealismus 1922–1942* koju je 1972. godine u Minhenu i Parizu organizovao istoričar nadrealizma Patrik Valdberg. U okviru tog projekta predstavljeni su gotovo svi članovi beogradskog nadrealističkog kruga sa četrdeset tri dela, čime su ova ostvarenja prirodno integrirana u širi kontekst ovog fenomena.

1 Prikupljanje nadrealističkih dela za umetnički fond otpočelo je 1961, u pripremnoj fazi rada budućeg Muzeja savremene umetnosti, kada je za tadašnju Modernu galeriju otkupljeno šest crteža Radojice Živanovića-Noe. Još dva rada istog autora nabavljena su 1967. godine. Poklon Marka Ristića, koji je činilo dvadeset crteža, kolaža i asambleža, čuva se u Muzeju od 1978, dok su deo radova 1991. godine poklonile supruga i čerka, Ševa i Mara Ristić. Drugi deo zaostavštine – biblioteka, rukopisi Marka Ristića, prepiska i druga građa, tada je poklonjen Skupštini grada, odnosno Univerzitetskoj biblioteci u Beogradu, a potom smešten u Biblioteku i Arhiv SANU. Na taj način je, zajedno sa ranijim poklonom, u Muzeju prikupljen najveći broj sačuvanih umetničkih dela beogradskih nadrealista, čime je zastupljen skoro celokupan njihov aktivitet. Tada su u zbirku uvršćeni crteži i kolaži Stevana Živadinovića – Vana Bora, crteži Oskara Daviča, ciklusi *La vie mobile* (1926) i *Dekalkomanje* Marka Ristića, zajednički rad *Le cadavre exquis* (1930) čiji su autori Aleksandar Vučo, Julijana Lula Vučo, Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, Stevan Živadinović – Vane Bor, Andre Thirion, Katja Drenovska i Dušan Matić. Poseban deo Legata čini celina *Nadrealistički zid* koja se prvo bitno nalazila u radnom kabinetu Marka Ristića, koju čine, između ostalih, dela Maksra Ernst, Andrea Masona i Iva Tangija. Poklon je predstavljen na izložbi *Legat Marka Ristića, Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)*, *Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić*, održanoj u Muzeju od novembra 1993. do januara 1994. godine. U toku 2003. godine, kada poklon Jelene Jovanović, u Muzej je prispeo još jedan broj radova iz zaostavštine Marka Ristića, među kojima su kolaži i crteži Đorda Kostića i Marka Ristića, kolaži *Koren sudbine* (1930) Đorđa Jovanovića i *Odmor u manastiru* (1930) Vana Bora. Naknadno je od istog darodavca dobijeni i kolaž *Castor* (1927) Marka Ristića, čime je zaokruženo prikupljanje vizuelnih ostvarenja beogradskog nadrealizma.

Belgrade Surrealism is distinguished by its radical approach to artistic practice, characterized by experimentation and intermediality. It challenges conventional artistic forms and reexamines traditional categories while transcending and redefining the boundaries between disciplines. Socially oriented, politically conscious, subversive in its methodology, regional Surrealism emphasizes experimentation, evolving the practice of psychic automatism into a dynamic Surrealist *aktivitet* of thought. The Belgrade Surrealists, whose publications include the almanac *Nemoguće / L'impossible* and the magazine *Nadrealizam danas i ovde / Surrealism Today and Here*, penned politically and philosophically charged essays and automatic texts and employed visual artistic experiments to explore the realms of unconscious action. They embraced creative automatism to produce collective works, surveys, collages, assemblages, drawings, photograms. The exhibition *Surrealism – Social Art, 1929–1950*, held at the Museum of Contemporary Art in Belgrade in 1969, marked the first comprehensive reconstruction, study, and presentation of Belgrade Surrealism as a unified body of work.¹ At a wider scale, the movement was contextualized for the first time within the global Surrealist phenomenon through the exhibition

1 The Museum of Contemporary Art in Belgrade started collecting works of regional Surrealism in 1961, during the preparatory phase of the future institution. At that time, six drawings by Radojica Živanović-Noe were purchased for the Modern Gallery, followed by the acquisition of two additional works by the same artist in 1967. In 1978, the Museum received a donation from Marko Ristić, consisting of twenty drawings, collages, and assemblages. The collection was further enriched by subsequent contributions from his wife and daughter, Ševa and Mara Ristić, in 1991. Another part of Ristić's legacy, comprising his library, manuscripts, correspondence, and other materials, was donated to the City Assembly of Belgrade and subsequently housed in the University Library in Belgrade. These materials were later transferred to the Library and Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Together, these donations constitute the most comprehensive collection of preserved works by the Belgrade Surrealists, reflecting nearly the entirety of their *aktivitet*. The Museum's holdings from this period include drawings and collages by Stevan Živadinović – Vane Bor, drawings by Oskar Davičo, and the series *La vie mobile* (1926) and *Decalcomania* by Marko Ristić. The joint work *Le cadavre exquis* (1930), created collaboratively by Aleksandar Vučo, Julijana Lula Vučo, Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, Vane Bor, André Thirion, Katja Drenovska, and Dušan Matić, also holds a prominent place in the collection. A particularly notable element of Ristić's legacy is the *Surrealist Wall*, originally located in his study. This piece includes works by Max Ernst, André Masson, and Yves Tanguy. The gift was first publicly exhibited during the *Legacy of Marko Ristić, Visual Experimentation of the Belgrade Surrealist Group (1926–1939)* exhibition, held at the Museum from November 1993 to January 1994. Further additions to the collection occurred in 2003, when Jelena Jovanović donated works from Ristić's estate, including collages and drawings by Đorđe Kostić and Marko Ristić, as well as Đorđe Jovanović's collage *The Root of Fate* (1930) and Vane Bor's *Rest in the Monastery* (1930). Jovanović later enabled the acquisition of Ristić's collage *Castor* (1927), thus completing the Museum's collection of visual works by the Belgrade Surrealists.

Kolektivni aktivitet

Časopis

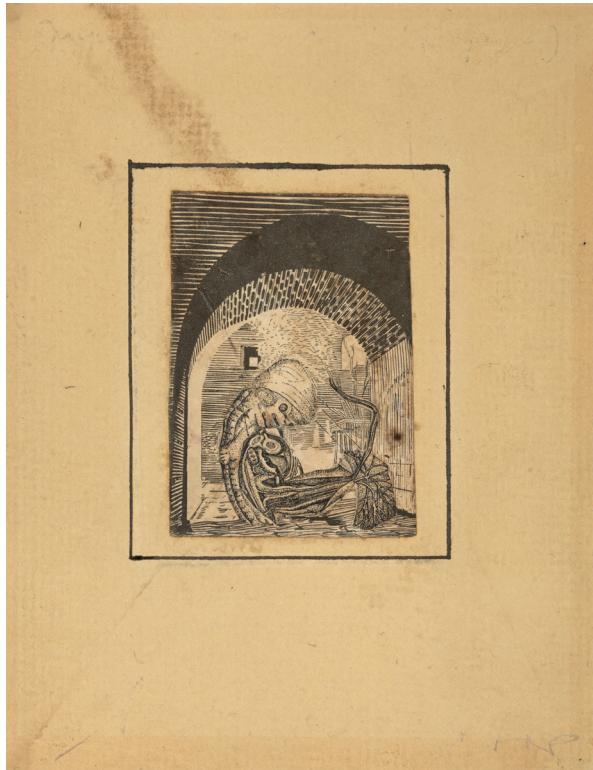
Pripadnici beogradskog nadrealističkog pokreta ističu da je za njih pre svega važan moralni revolt, odbijaju da prihvate građanski sistem vrednosti i podelu na umetničke rodove, a zastupaju kolektivnu i individualnu praksu. Još od organičene serije *Svedočanstava* (1924–1925), njihovog prvog časopisnog izdanja, časopis za nadrealiste predstavlja centar transdisciplinarnog aktiviteta i kolektivnog delovanja. U produkciji beogradskih nadrealista, dve publikacije zauzimaju posebno mesto. U maju 1930. godine publikuju glasilo pokreta, almanah *Nemoguće / L'impossible*, koji na ideološkom, poetskom i moralnom planu afirmiše revolucionarne tendencije grupe. Na samom početku objavljena je programska izjava, koju je potpisalo trinaestoro članova pokreta. Kao centralnu temu, almanah donosi anketu *Čeljust dijalektike* sa trideset i jednim pitanjem i odgovorima desetorice autora, čime se uspostavlja novi oblik kolektivne prakse. Anketu prate vizuelni odgovori, od kojih se mnogi danas nalaze u kolekciji Muzeja: kolaži Stevana Živadinovića – Vana Bora *Početak svakog fanatizma* i Đorđa Jovanovića *Koren sudbine*, automatski crteži Đorđa Kostića i Oskara Daviča, crtež Radojice Živanovića-Noe *Samoubica ili sanjar*. Slede potom tekstualni prilozi, poetski i prozni, zapisani snovi i radovi nastali beleženjem misaonih asocijacija bez kontrole razuma, kao i programski tekst *Uzgred budi rečeno*, koji ocrta osnovne postulate pokreta. Tekst o snovima prate radovi Đorđa Kostića *Tri puta san* i Vana Bora *Pejzaž*, a uz *Zlatan presek obmane* Aleksandra Vuča publikovan je crtež Živanovića-Noe *11x11h ili očajanje jedne noći*. Kao multimedijalni i kolektivni rad, sa uporednim srpsko-francuskim naslovom, almanah je obuhvatio i tekstove u originalu, na francuskom jeziku, Andrea Bretona, Pola Elijara, Luja Aragona, Andrea Tiriona i drugih nadrealista. Crteži, kolaži, slike, fotografii i fotografije nisu puka dopuna ili ilustracija tekstualnih priloga, već predstavljaju paralelnu formu delovanja i iskazivanja nadrealističkih stavova, strukturiranu upravo za objavljivanje u publikacijama, a ne za prikazivanje na izložbama. Nadrealisti ne pristaju da svoje tekstove definišu kao literaturu i odbijaju da vizuelna dela svrstaju u likovnu umetnost, o čemu svedoči Đorđe Kostić: „(I) mam osećanje da sam nadrealizam, u prvom kontaktu, osetio kao odvojenost od svega što je bilo literatura,

Der Surrealismus 1922–1942, organized in Munich and Paris in 1972 by Patrick Waldberg. This project included works by nearly all members of the Belgrade Surrealist circle, presenting forty-three pieces that seamlessly integrated these achievements into the broader context of Surrealism.

Collective Aktivitet

The Magazine

The members of the Belgrade Surrealist movement emphasized moral revolt, rejecting the bourgeois value system and traditional divisions between artistic disciplines, while championing both collective and individual practices. From their earliest journal publication, the short-lived series *Svedočanstva / Testimonies* (1924–1925), the Surrealist magazine functioned as a nucleus for transdisciplinary *aktivitet* and collective engagement. Two publications stand out in the production of the Belgrade Surrealists. In May 1930, they issued their movement's manifesto in the almanac *Nemoguće / L'impossible*, affirming the group's revolutionary ideological, poetic, and moral tendencies. The almanac opens with a programmatic statement signed by thirteen members of the movement. Central to this issue is the survey *The Jaws of Dialectics* (*Čeljust dijalektike*), which comprises thirty-one questions and answers from ten authors, establishing a novel form of collective practice. The survey is accompanied by visual responses, many of which are now housed in the collection of the Museum of Contemporary Art: collages by Stevan Živadinović – Vane Bor *The Beginning of Every Fanaticism* (*Početak svakog fanatizma*) and Đorđe Jovanović *The Root of Fate* (*Koren sudbine*), automatic drawings by Đorđe Kostić and Oskar Davičo, and Radojica Živanović-Noe's drawing *The Suicide or Dreamer* (*Samoubica ili sanjar*). The subsequent pages feature textual contributions – poetic and prose works, dream transcriptions, and pieces capturing associative thought beyond conscious control – alongside programmatic essays such as *Incidentally Speaking*, which outlines the movement's foundational principles. An essay on dreams is accompanied by Đorđe Kostić's *Threefold Dream* (*Tri puta san*) and Vane Bor's *Landscape* (*Pejzaž*), and Živanović-Noe's drawing *11 x 11 h or The Despair of a Night* (*11 x 11 h ili očajanje jedne noći*) was published together with Aleksandar



Đorđe Jovanović, *Koren subbine / Root of Fate*, 1930.

umetnost ili poezija.”² Listovi almanaha predstavljaju multimedijalni iskaz, u kome se tradicionalna ilustracija i tekst prevode u novu tekstualno-vizuelnu formu, odnosno sadržajno ravноправне delove celine.

U drugoj zajedničkoj publikaciji, časopisu *Nadrealizam danas i ovde*, čija su tri broja izašla u Beogradu tokom 1931–1932. godine, sledeći ideju direktnе saradnje na liniji Pariz–Beograd, objavljeni su prilozi beogradskih i evropskih nadrealista, koji nisu bili ranije publikovani, već su poslati upravo za ovaj list. Dva crteža Radojice Živanovića-Noe, *Réservée* и *Ledeni principi*, objavljeni su paralelno s poemom *Nemenikuće* Aleksandra Vuča u prvom broju časopisa, u junu 1931. godine, dok je u trećem broju štampan Noev crtež iz današnje kolekcije Muzeja *Drvo očiju*. O aktivitetu kao načinu delovanja i vidu umetničke produkcije, baš kao i egzistencijalnom principu, govori Noev iskaz na jednoj od narednih strana u istom broju: „Postavljam načelo: živeti bez utehe, bez kompromisa, izvan pasivnosti, bđiti, ne zaboravljati,

Vučo's *A Golden Ratio of Deception* (*Zlatan presek obmane*). A collective, multimedia work with a bilingual Serbian–French title, the almanac also features original contributions in French by André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, André Thirion, and other Surrealists. Drawings, collages, paintings, photograms, and photographs are not merely illustrations or supplements to textual contributions but constitute a parallel form of action and expression of Surrealist views, intentionally structured for publication rather than exhibition. The Surrealists refused to define their writings as literature or to classify their visual works as fine art. As Đorđe Kostić remarked: “(I) have the feeling that, in my first encounter, I approached Surrealism as detached from everything that was literature, art, or poetry.”² The pages of the almanac represent a multimedia statement where conventional illustrations and texts transform into a unified textual-visual form, achieving an equality of content and expression.

In another joint publication, the magazine *Surrealism Today and Here*, three issues of which were published in Belgrade in 1931–1932, the idea of direct collaboration along the Paris–Belgrade axis was further realized; the magazine featured contributions from both Belgrade and European Surrealists. These contributions had not been previously published but were specifically developed/sent for this magazine. Two drawings by Radojica Živanović-Noe, *Réservée* and *Icy Principles* (*Ledeni principi*), were published alongside the poem *Nemenikuće* by Aleksandar Vučo in the first issue, in June 1931. The third issue featured Noe's drawing *The Tree of Eyes* (*Drvo očiju*), now part of the Museum's collection. Noe's statement, found on one of the following pages in the same issue, describes the concept of *aktivitet* as both a form of action and a mode of artistic production, as well as an existential principle: “I set forth the principle: to live without comfort, without compromise, outside of passivity, to be vigilant, to never forget, to be at the core of the irreplaceability of man's rebellion on the path of the all-round concretization of man. If I live, I elevate the aimless, shining, and bloody figure of man who endures, in his insolubility and death, alive and acting.” Thus, the magazine becomes an intermedial visual plane, a constitutive form of Surrealist *aktivitet* in its essence.

2 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg*, Nolit, Beograd, 1972, 188–189.

2 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg* [To the Impossible], Nolit, Beograd, 1972, 188–189.

biti u žizi nesvodljivosti čovekove pobune na putu svestrane konkretizacije čoveka. Ako živim, ja uzdižem besciljni, blistavi i krvavi lik čoveka koji traje, u svojoj nerazrešljivosti i smrti, živ i delujući.” Časopis, dakle, postaje intermedijalna vizuelna ravan, konstitutivna forma nadrealističkog aktiviteta kao takvog.

Cadavre exquis

Pored publikacija, drugi vid kolektivnog rada i istupanja predstavlja *cadavre exquis*, zasnovan na istraživanju principa slučajnosti, koji nadrealisti primenjuju od 1925. godine. Na postupak nastanka *cadavre exquisa* ukazuje Andre Breton u knjizi *Le Surrealisme et la Peinture* (1926), gde objašnjava da je ova igra nastala u ulici *Rue du Château*, za jednim stolom punim pesnika i slikara, gde se obično, kada bi konverzacija utihnula, prelazilo na „igre”, prvo literarne, zatim likovne, u želji da se dobiju neočekivani stihovi ili crteži.³ Među prvima su u ovome učestvovali Iv Tangi, Marsel Diamel, Žak Prever, Benžamen Pere, Pjer Reverdi i Andre Breton, a njihovi *cadavre exquis* prvi put su reproducovani u broju 9/10 časopisa *La Révolution surrealiste* u oktobru 1927. godine, bez navođenja imena autora. U Zbirci Muzeja čuva se devetnaest listova *Le cadavre exquis*, nastalih oko 1930. godine, čiji su autori Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, Aleksandar Vučo, Julijana Lula Vučo, Stevan Živadinović – Vane Bor, Dušan Matić, Andre Tirion i Katja Drenovska.⁴ U almanahu *Nemoguće / L'impossible*, u tekstu pod naslovom „Društveni život u 1930. godini”, opisan je metod nastanka i dato je uputstvo za par „društvenih igara”, uključujući izradu *cadavre exquis*: „Svaki iz društva dobija list hartije. Istovremeno crtaju svi prvi deo jedne figure (na pr. glavu). Savijanjem hartije svaki krije ono što je nacrtao, ostavljujući susedu samo spojne crte. Listovi kruže dok figura, sastavljena tako iz onoliko delova koliko ima učesnika, ne bude cela nacrtana.” Uz uputstvo je dat i

Cadavre exquis

In addition to publications, another form of collective work and expression is represented by *cadavre exquis*, which explores the principle of chance – an approach the Surrealists have applied since 1925. André Breton discusses the process of creating *cadavre exquis* in his book *Le Surrealisme et la peinture* (1926), where he explains that this game originated on Rue du Château, around a table filled with poets and painters. Whenever the conversation would quiet, the group turned to “games” – first literary, then artistic – aimed at producing unexpected verses or drawings.³ Among the first participants were Yvés Tanguy, Marcel Duhamel, Jacques Prévert, Benjamin Péret, Pierre Reverdy, and André Breton. Their *cadavre exquis* were reproduced in issue 9/10 of *La Révolution surreliste* in October 1927, though the author’s names were not specified. The Museum’s collection holds nineteen sheets of *Le cadavre exquis*, created around 1930, with authors including Marko Ristić, Ševa Ristić, Aleksandar Vučo, Lula Vučo, Vane Bor, Dušan Matić, André Thirion, and Katja Drenovska.⁴ The almanac *Nemoguće / L'impossible* describes the method of creation and provides instructions for a few “social games,” one of which includes creating *cadavre exquis*. These instructions are outlined in the essay “Social Life in 1930”: “Each member of the company receives a sheet of paper. At the same time, everyone draws the first part of a figure (for example, the head). By folding the paper, each hides what they have drawn, leaving only the connecting lines visible. The sheets circulate until the figure, assembled from as many parts as there are participants, is fully drawn.” Accompanying the instructions is an example of such a collective drawing. Vane Bor and Marko Ristić emphasize the same working principle in *Anti-zid / Anti-Wall*, classifying *cadavre exquis* as a Surrealist *aktivitet* in which, much like in collage, disparate elements are linked together. With the aim of redefining the position

3 *Cadavre exquis* se bazira na staroj salonskoj igri, a realizuje se tako što više ljudi učestvuje u stvaranju pesme ili crteža, na taj način što svako nešto napiše ili nacrt na listu papira, zatim se presavje papir da bi sakrio taj deo, i doda sledećem učesniku u igri. Rezultat ovakvih procedura su neočekivani spojevi, kao rečenica „le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau”, po kojoj je igra i dobila naziv.

4 Na poledini *Le cadavre exquis* (br. 19) nalazi se zapis: „Шаљем ти један не много успели *cadavre exquis*, који су радили Аца, Матић, Шева и Thirion. Радили смо још много других, можда ћемо који и публиковати. Правили смо и питања и одговоре – као ‘Dialogue en 1928’ у Rév. Sur. -; уопште неки Surrealistes су сад овде јако у моди.”

3 *Cadavre exquis* is based on an old salon game in which several people participate in the creation of a poem or a drawing. Each person writes or draws something on a sheet of paper, then folds the paper to hide their part, passing it to the next participant in the game. The result of this process is unexpected combinations, such as the phrase “le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau,” after which the game got its name.

4 On the back of *Le cadavre exquis* (no. 19), there is a note: “I am sending you a not very successful *cadavre exquis*, made by Aca, Matić, Ševa and Thirion. We have made many others, perhaps we will publish some of them. We have also made questions and answers – like ‘Dialogue en 1928’ in Rév. Sur. -; in general, some Surrealistes are very much in fashion here right now.”

primer jednog takvog kolektivnog crteža. Na ovaj princip rada ukazuju i Vane Bor i Marko Ristić u *Anti-zidu*, ubrajajući *cadavre exquis* u nadrealistički aktivitet kojim se, kao i u kolažu, dovode u vezu disparatni elementi. S namerom da se redefiniše pozicija autorstva, kolektivne procedure ispoljavaju se u kolaborativnom crtanju, čime se otelovljuje nadrealistička ideja o *objektivnom slučaju*, ukida kreativna volja pojedinca i insistira na pasivnoj ulozi autora.

Kolažni i automatski postupci

Kolaž

Princip kolaža može se smatrati jednim od fundamentalnih modela avangardnih formi u 20. veku,⁵ koji obeležava početak novog doba vizuelnih umetnosti. Za razliku od kubističkih kolaža, čiji se ciljevi kreću u okvirima plastičkih istraživanja, ili dadaističkih foto-montaža s političkim konotacijama, nadrealistički kolaž predlaže nove vizuelne, poetske i oniričke asocijacije. Nadrealisti usvajaju kolaž kao alat za istraživanje teritorije snova, podsvesnog i iracionalnog. U eseju *La Peinture au défi* napisanom za katalog izložbe posvećene isključivo kolažu, koja je održana u Galeriji Goemans u Parizu 1930. godine, Luj Aragon zaključuje da nadrealistička umetnost počiva na kolažu, koji funkcioniše kao princip „pomirenja dve udaljene realnosti“. U beogradskom nadrealizmu kolaž je jedan od dominantnih postupaka, što se može videti u radovima zastupljenim na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* kao što su *Combien encore opéra?*, *La prière du soir*, *Pejzaž* (1930), *Odmor u manastiru* (1930) i *Početak svakog fanatizma* (1930) Vane Bora, *Koren sudsbine* (1930) Đorđa Jovanovića, *Madame la catolique* i *Castor* (1927) Marka Ristića. Istoričarka umetnosti Milanka Todić iznosi stav da Borovi radovi *Memorija*, *Ilustracija za vaspitanje dece*, *Erinnern Sie H Noch* i *Kolaž* pripadaju grupi foto-montaža koje su nastale, kao i serija fotograma, u sklopu autorovih interesovanja za avangardni film.⁶

Posle kubista, jedan od prvih autora koji primenjuju princip kolaža je Maks Ernst, koji od 1919. godine za

of authorship, collective procedures are expressed in collaborative drawing. This process embodies the Surrealist concept of *objective chance*, negating the individual's creative will, and insisting on the passive role of the *author*.

Collage and Automatic Techniques

Collage

The collage can be considered one of the fundamental paradigms of avant-garde forms in the 20th century⁵, marking the onset of a new era in visual arts. In contrast to Cubist collages, which focus on plastic exploration, or Dadaist photomontages with political connotations, the Surrealist collage introduces new visual, poetic, and oneiric associations. Surrealists adopted it as a tool for exploring the realms of dreams, the subconscious, and the irrational. In his essay *La Peinture au défi*, written for the catalog of an exhibition dedicated exclusively to collage held at the Galerie Goemans in Paris in 1930, Louis Aragon concludes that Surrealist art is founded on collage, which functions as a principle of the “reconciliation of two distant realities.” In Belgrade Surrealism, collage is one of the dominant techniques, as evidenced by works featured in the exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*. Examples include *Combien encore opéra?*, *La prière du soir*, *Landscape* (1930), *Rest in the Monastery* (*Odmor u manastiru*, 1930), and *The Beginning of Every Fanaticism* (1930) by Vane Bor, *The Root of Fate* (1930) by Đorđe Jovanović, and *Madame la catholique* and *Castor* (1927) by Marko Ristić. Art historian Milanka Todić argues that Bor's works *Memory*, *Illustration for the Education of Children* (*Ilustracija za vaspitanje dece*), *Erinnern Sie H Noch*, and *Collage* belong to a group of photomontages created alongside a series of photograms as part of the author's engagement with avant-garde film.⁶

After the Cubists, one of the earliest practitioners of collage was Max Ernst, who began incorporating elements from various sources into his works in 1919. From 1929, he developed *collage-novels*, using engravings from the late 19th century and fragments of

5 Wojciech Drag, *Theory and Practice of Collage*, Routledge, London, 2021.

6 Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* [Impossible. The Art of Surrealism], Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Arts, Beograd, 2002.

5 Wojciech Drag, *Theory and Practice of Collage*, Routledge, London, 2021.

6 Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* [Impossible. The Art of Surrealism], Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Arts, Beograd, 2002.

svoja dela upotrebljava elemente iz različitih izvora, a od 1929. stvara kolaže-romane (*collage-novels*) koristeći otiske iz kasnog 19. veka i delove ilustrovanih kataloga. Za izložbu kolaža Maksa Ernsta održanu 1921. godine u Galeriji *Au Sans Pareil* u Parizu, Aragon ističe da je to bila prva manifestacija na kojoj su se mogle videti u potpunosti nove umetničke metode,⁷ te da kolaž predstavlja fundamentalan iskorak u evoluciji umetnosti. U uvodnom eseju u okviru kataloga izložbe Breton definiše Ernstove kolaže kao pojavu koja se, posle negacije realističke reprezentacije prirode, javlja „s one strane slikarstva“. Kolaži Maksa Ernsta, između ostalog publikovani i u knjizi pesama Pola Elijara *Répétitions* koju je Rastko Petrović doneo Marku Ristiću iz Pariza, predstavljaju „novu teritoriju“⁸ ili, kako ih Ristić

7 Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, London, 2014.

8 Leslie Jones, “Tracing dreams: Surrealist Drawing 1915–1950”, u: *Drawings Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.

Stevan Živadinović – Vane Bor, *Odmor u manastiru / Respite in a Monastery*, 1930.



VANE BOR

ОДМОР У МАНАСТИРУ



Marko Ristić, Castor, 1927.

illustrated catalogs. For Ernst's 1921 collage exhibition at Galerie Au Sans Pareil in Paris, Aragon remarked that it was the first event to showcase completely new artistic methods⁷, asserting that collage represents a fundamental leap in the evolution of art. In the introductory essay of the exhibition catalog, André Breton described Ernst's collages as phenomena that emerged “on the other side of painting” after the negation of the realist representation of nature. Ernst's collages, some of which were published in Paul Éluard's poetry collection *Répétitions* (brought from Paris to Marko Ristić by Rastko Petrović), represent a “new territory”⁸ or, as Ristić defined them, peculiar snapshots

7 Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, London, 2014.

8 Leslie Jones, “Tracing Dreams: Surrealist Drawing 1915–1950,” in: *Drawings Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.

definiše, čudnovate snimke jednog „drugog sveta”.⁹ Ristić razjašnjava razliku u primeni kolaža u kubizmu i nadrealizmu, naglašavajući da „collage, kojim se u slikarstvu sanja, i priča svoj san, pomoću materijalnih elemenata tuđe jave, ne treba brkati sa onim takozvanim *papiers collés*, komadima novina, recimo, ili tapeta, ulepšenim u slike, kojim su se, prvenstveno iz čisto likovnih razloga i pretežno u čisto slikarske svrhe, u doba kubizma, počeli da služe Derain, Picasso, Braque, itd.”¹⁰ Ristić ističe Maksa Ernsta kao nedostignog majstora kolaža, a već 1929, iste godine kada je izašao, nabavlja njegov roman-kolaž *La femme 100 têtes* sa Bretonovim predgovorom.¹¹ U *Anti-zidu*¹² Vane Bor i Marko Ristić pojašnjavaju da u nadrealistički aktivitet, kao specijalan oblik slikarskog izražavanja, spada i *collage*, i takođe izdvajaju rad Maksa Ernsta, koji se ne izražava crtanjem, nego dovođenjem u neočekivanu vezu već postojećih elemenata izdvojenih iz prvobitne sredine (*le dépaysement*).

U poemu Aleksandra Vuča *Podvizi družine „Pet petlića”*, za koju je kolaže realizovao Dušan Matić, u predgovoru se razjašnjava princip kolaža, tj. lepak-slike kod srpskih nadrealista: „Makaze crtaju. [...] Kad sto puta pregledate slike i dosade vam, pustite makaze neka ih obrste. Makaze su brže od kengura. Otsecite čiči brkove i zlepite ih na furunu. Otsecite devojci nožice i prilepite ih na vrata. Zašto bi vrata uvek bila samo otvorena ili zatvorena, neka podu. Otsecite gavrane sa snega i prilepite ih na luftbalon. Tu bar nisu zlosutni proroci. [...] Odmah će pokazati svoju tajnu misao. Tako se dobija lepak-slika. Slika-prilika, slika-osećanje. Tako se dobija iz nepomičnih slika – grobnica živa slika, život-slika. Tako se spajaju rastavljene za uvek slike i dobijaju se slike kakve vi hoćete: slike-želje.”¹³ Upravo takav pristup prisutan je u ciklusu kolaža *La vie mobile*, realizovan tokom boravka Marka Ristića u Parizu od novembra 1926. do marta 1927. godine. U Parizu, Ristić ima priliku da neposredno upozna evropske nadrealiste, pre svega Andrea Bretona, koga prvi put posećuje u decembru 1926. godine. Na poledini prvog lista nalazi se pesma Vana Bora „Revolucion” na francuskom

of an “other world.”⁹ Ristić distinguished between the application of collage in Cubism and Surrealism, emphasizing that “collage, which dreams and narrates its dream by painting through material elements of someone else’s reality, should not be confused with so-called *papiers collés*, scraps of newspaper, for example, or wallpaper pasted into pictures, used primarily for purely visual reasons and predominantly for purely painterly purposes during the Cubist era by Derain, Picasso, Braque, and others.”¹⁰ Ristić hailed Max Ernst as an unparalleled master of collage, and in 1929, the same year it was published, he acquired Ernst’s collage novel *La femme 100 têtes* with a preface by Breton.¹¹ In *Anti-Wall*,¹² Vane Bor and Marko Ristić further clarified that Surrealist *aktivitet*, as a unique form of artistic expression, encompasses *collage*. They highlighted Ernst’s work as a prime example, noting that his practice does not rely on drawing but rather on creating unexpected connections between pre-existing elements removed from their original contexts (*le dépaysement*).

In Aleksandar Vučo’s poem *Fine Feats of the “Five Cockerels” Gang*, for which Dušan Matić created collages, the principle of collage – or “glue-image” – is elucidated in the preface: “Scissors draw. [...] When you’ve looked at pictures a hundred times and grown tired of them, let the scissors graze them. Scissors are faster than a kangaroo. Cut the moustache off an old man and stick it onto a stove. Cut off a girl’s legs and paste them onto a door. Why should doors always be only open or closed? Let them go. Cut crows from the snow and paste them onto a luft-balloon. There, they’re no longer ominous prophets. [...] They will immediately reveal their secret thought. This is how a glue-image is made. An image-resemblance, an image-feeling. This is how, from motionless image-tombs – one creates a living image, a life-image. This is how images separated forever are united, obtaining images as you wish them to be: image-desires.”¹³ This approach is precisely

9 Marko Ristić, „Max Ernst ima osamdeset godina”, reprinted in: *Za svest*, Nolit, Beograd, 1977, 12–18.

10 Marko Ristić, *Bez mere* [Without Measure], Nolit, Beograd, 1986, 250.

11 Marko Ristić, *Oko nadrealizma I* [Around Surrealism I], Clio, Beograd, 2003, 70.

12 Vane Bor, Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatjanje nadrealizma* [Anti-Wall: A Contribution to a More Accurate Understanding of Surrealism, Surrealist Editions], Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

13 Aleksandar Vučo (Askerland), *Podvizi družine „Pet petlića”* [Fine Feats of the “Five Cockerels” Gang, Surrealist Editions], Nadrealistička izdanja, Beograd, 1933.

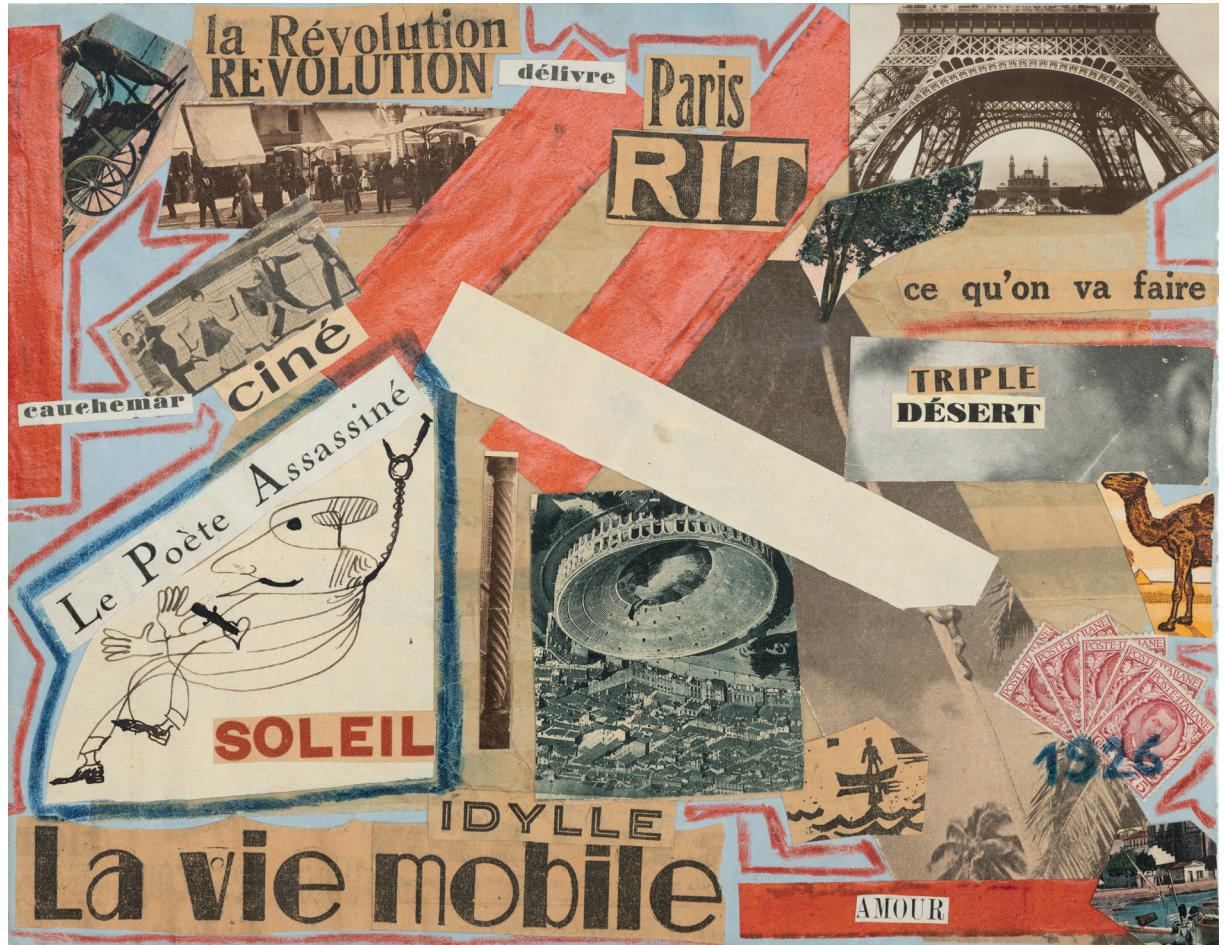
9 Marko Ristić, „Max Ernst ima osamdeset godina”, ponovo objavljeno u: *Za svest*, Nolit, Beograd, 1977, 12–18.

10 Marko Ristić, *Bez mere*, Nolit, Beograd, 1986, 250.

11 Marko Ristić, *Oko nadrealizma I*, Clio, Beograd, 2003, 70.

12 Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatjanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

13 Aleksandar Vučo (Askerland), *Podvizi družine „Pet petlića”*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1933.



Marko Ristić, *La vie mobile* (1), 1926.

jeziku, ali sa naslovom na cirilici, u kojoj je i stih *La vie mobile* (*Pokretan život ili Život u pokretu*), po kome je nazvana ova celina. Radovi su realizovani sklapanjem isečaka iz novinskih članaka, naslova, pojedinačnih reči i fragmenata rečenica, delova razglednica, fotografija iz novina ili drugih publikacija, koverata, pozivnice iz Nadrealističke galerije čiji je autor Žorž Malkin. Ovi sačuvani ili nađeni elementi uklopljeni su u nove vizuelne i jezičke celine, koje ponegde prati naznačen datum nastanka, datum iz novina ili datum na koverti pisma, čime su uspostavljene međusobne veze i čime je ustanovljena hronološka struktura ciklusa. Principom slobodnog izbora fragmenata, Ristić ostvaruje tipično nadrealistički odnos između teksta i slike kao elemenata podjednake važnosti, stvarajući nov vizuelni sistem, nekonvencionalnu dinamičnu strukturu, kolaž realizovan po principu slobodnih asocijacija.

reflected in the collage series *La vie mobile*, created during Marko Ristić's stay in Paris from November 1926 to March 1927. While in Paris, Ristić had the opportunity to directly engage with European Surrealists, particularly André Breton, whom he visited for the first time in December 1926. On the back of the first sheet of this series is a poem by Vane Bor titled *Revolution*, written in French but with a Cyrillic title, containing the phrase *La vie mobile* (Mobile Life or Life in Motion), which gave the cycle its name. The works in the series were composed of clippings from newspaper articles, headlines, individual words and fragments of sentences, parts of postcards, photographs from newspapers or other publications, envelopes, an invitation from the Surrealist Gallery designed by Georges Malkine. These preserved or found elements were assembled into new visual and linguistic wholes, occasionally marked

Poseban primer predstavlja rad Vane Bora *Italian Pictures*, koji, prema rečima umetnika, treba posmatrati kao srođan filmu, a koji možemo opisati i kao autorsku knjigu. Bor ovde koristi isečke, mehanički reproducovane fragmente i isečene praznine (imitacija filmske kamere) kao nezavisne, a ipak interaktivne elemente, koje dovodi do novih nivoa razumevanja. Kako zaključuje Dawn Ades, u kolažu, dezorientacija posmatrača značila je korak bliže ka destrukciji konvencionalnog načina razumevanja sveta i sopstvenog iskustva u skladu sa unapred zamišljenim obrascima.¹⁴ U ovom radu Vane Bor pribegava diskontinuitetu i fragmentarnoj reprezentaciji, srođno postupku Maksa Ernsta, koji preuzima predstave iz ilustrovanih kataloga vezanih za antropološka, mikroskopska i paleontološka istraživanja. U radu *Italian Pictures*, segmenti istrgnuti iz originalnog konteksta (koji, jedinstveno, potiču sa drugih stranica iste knjige) i prevedeni u drugu vizuelnu konstrukciju oformljavaju novu, hibridnu strukturu. Bor razjašnjava kako je, praveći kolaže, došao do ideje koja je srođna filmskim metodama i ukazuje na potrebu da se pokaže mogućnost uvida u isečak ili detalj slike, poput kadra iz filma.¹⁵ Kombinovanje metoda i materijala proizvelo je fizički medijum kolaža, kao i, u Borovom slučaju, knjigu semantički povezanih, interaktivnih kolaža, što predstavlja kompleksan, nov hibrid u kome se ogleda filozofska srž modernizma. Ono što odvaja nadrealistički kolaž od ranijih primera je njegova primarna svrha da „reprezentuje intersekciju multiplih diskursa”,¹⁶ pre nego da stvori umetničko delo od raznovrsnih komponenti, uz naglašavanje primata procesa nad finalnim produktom. Američki umetnik i teoretičar Bad Hopkins definiše estetiku kolaža kao „prisustvo nekoliko kontradiktornih sistema u umetničkom delu, (ali) i odsustvo jedinstvenog sistema kontrole”.¹⁷

Kolažne postupke praktikovali su i Aleksandar Vučo i Dušan Matić prilikom realizacije zajedničkih radova *Rognissol, Rekom kućujem zid i L* 1930. godine, kada su istraživali model rada koji funkcioniše kao kolektivno

with dates – whether from newspapers, envelopes, or the creation itself – thus establishing connections and a chronological structure for the cycle. Using the principle of free choice of fragments, Ristić achieves a typically Surrealist relationship between text and image as elements of equal importance, creating a new visual system, an unconventional dynamic structure, a collage realized on the principle of free associations.

An especially notable example is Vane Bor's *Italian Pictures*, which, according to the artist, should be considered similar to a film and can also be described as an artist's book. In this work, Bor uses cutouts, mechanically reproduced fragments, and excised voids (imitating a film camera) as independent yet interactive elements that contribute to new levels of understanding. As Dawn Ades observes, in collage, the disorientation of the viewer represents a step closer to dismantling conventional modes of perceiving the world and personal experience within predetermined frameworks.¹⁴ In *Italian Pictures*, Bor adopts a discontinuous and fragmented form of representation, reminiscent of Max Ernst's techniques, in which imagery from illustrated catalogs related to anthropological, microscopic, and paleontological research is incorporated. Segments torn from their original context (uniquely sourced from other pages within the same book) are reassembled into a different visual construction, forming a new hybrid structure. Bor explains that, while creating collages, he came up with an idea analogous to cinematic methods, stressing the importance of exploring the possibility of insight into a fragment or detail of an image, much like a film frame.¹⁵ The combination of methods and materials results in a physical medium of collage and, in Bor's case, a book of semantically connected, interactive collages. This constitutes a complex, innovative hybrid that reflects the philosophical essence of modernism. What sets Surrealist collage apart from some earlier examples of the practice is its primary aim to “represent the intersection of multiple discourses,”¹⁶ rather than simply to create a work of art out of various components. It emphasizes the primacy of process over the final product. As American artist and theorist Budd Hopkins

14 Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, London, 1974.

15 Stevan Živadinović – Vane Bor, Rukom pisana objašnjenja kako gledati njegove kolaže u knjizi *Italian Pictures*, Oksford, 17. septembar 1944.

16 Wojciech Drag, *Theory and Practice of Collage*, Routledge, London, 2021, 14.

17 Budd Hopkins, “Modernism and the Collage Aesthetic, New England Review”, Vol. 18, No. 2, Middlebury College Publications, Middlebury, 1997, 7.

14 Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, London, 1974.

15 Stevan Živadinović – Vane Bor, The handwritten explanations on how to view his collages in the book *Italian Pictures*, Oxford, Sept. 17, 1944.

16 Wojciech Drag, *Theory and Practice of Collage*, Routledge, London, 2021, 14.

delo, bez isticanja individualnog autorskog pristupa. Nadrealisti su primenjivali strategiju prevazilaženja individualnih razlika, stvarajući umetničke radove vođene impersonalnošću, slučajem ili multiplim autorstvom. Ove metode dovele su ih do zaključka da kolažni postupak ne treba definisati samo kao tehniku, s obzirom na to da njegov značaj ne leži u tehničkoj inovaciji, već u relevantnosti da odgovori na neka od osnovnih pitanja u umetnosti 20. veka, naime: kakva je priroda realnosti i kakva je priroda umetničkog dela.

Asamblaž i nadrealistički predmet

Kao specifična forma kolažnog postupka nastaju Asamblaž Marka Ristića i *Une atmosphère du printemps et de jeunesse* (1930) Aleksandra Vuča, Dušana Matića i Lule Vučo, asamblaži u kojima se tradicionalno neumetnički materijali povezuju u trodimenzionalne strukture. Asamblaž podrazumeva montažu, kao i kolaž, ali uz korišćenje trodimenzionalnih predmeta, delova predmeta i dvodimenzionalnih slikovnih i tekstualnih fragmenata. Iako se asamblaž primenjivao u kubizmu, futurizmu, dadaizmu, posebnu primenu je našao u nadrealizmu, budući da je omogućio otelotvorene nadrealističke težnje ka neočekivanom susretu. Lakoća s kojom objekti mogu da budu jukstaponirani u asamblaž činila je ovaj medij idealnim za nadrealiste u njihovim traganjima za začudnim. Asamblaž je služio kao sredstvo putem koga je umetnik mogao da inkorporira realnost u sliku, a da je ne imitira.¹⁸

Kao još jedan od vidova nadrealističke prakse nastaje nadrealistički predmet ili *objekat*, kakav je fluidni objekat *Sachet de sel. Le serf-volant* (1927) Vane Bora. Godine 1930, Aleksandar Vučo i Dušan Matić realizovali su nekoliko zajedničkih radova/objekata, među kojima i izuzetni *Urnebesni kliker*. Na osnovu prepiske između Aleksandra Vuča i Marka Ristića moguće je pretpostaviti da je postojao još jedan ovakav nadrealistički predmet, za koji Vučo kaže da je bio „sasvim različit od prvog“. *Urnebesni kliker* je prvičito realizovan kao predmet napravljen u obliku kutije, koja je potom razložena na dvodimenzionalni omotač. Na podlogu, čiji je svaki od tri segmenta različito obojen, aplicirani su različiti materijali, nađeni predmeti, delovi objekata, isečci

defines the *collage aesthetic*, it is characterized by “the presence of several contradictory systems in a work of art, (but) the absence of a single controlling system.”¹⁷ Collage techniques were also practiced by Aleksandar Vučo and Dušan Matić in their collaborative works *Rognissol*, *Rekom kućujem zid*, and *L*, all created in 1930. These collaborations explored a working model that functioned as a collective effort, eschewing individual authorship. The Surrealists applied strategies that transcended individual differences, producing artworks guided by impersonality, chance, or multiple authorship. These methods led to the conclusion that collage should not be defined merely as a technique, as its significance lies not in technical innovation but in its capacity to address fundamental questions of 20th-century art: namely, the nature of reality and the nature of the work of art itself.

Assemblage and the Surrealist Object

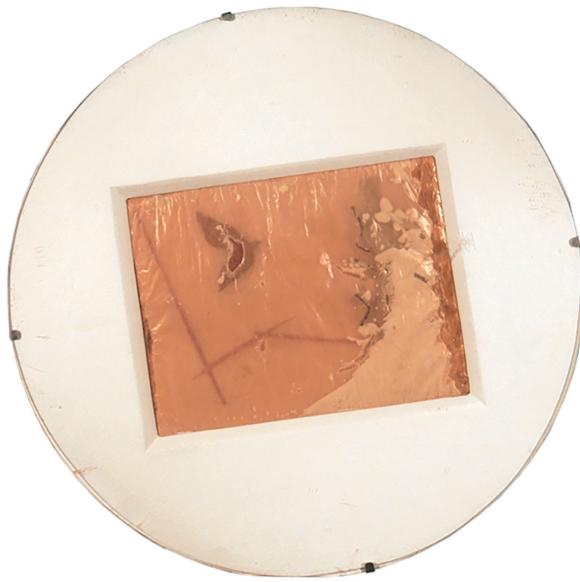
As a specific form of collage technique, the assemblages by Marko Ristić and *Une atmosphère du printemps et de jeunesse* (1930) by Aleksandar Vučo, Dušan Matić, and Lula Vučo represent three-dimensional structures that incorporate traditionally non-artistic materials. While sharing with collage the principle of montage, assemblage introduces the use of three-dimensional objects, object fragments, and two-dimensional pictorial and textual elements. Although employed in Cubism, Futurism, Dadaism, assemblage found particular resonance in Surrealism, as it enabled the materialization of the Surrealist pursuit of unexpected encounters. The ease with which objects could be juxtaposed within an assemblage made it an ideal medium for Surrealists in their search for the marvelous. Assemblage served as a means for the artist to incorporate reality into the painting without imitating it.¹⁸

Another mode of Surrealist practice emerged in the form of the Surrealist object, as exemplified in the fluid object *Sachet de sel. Le serf-volant* (1927) by Vane Bor. In 1930, Aleksandar Vučo and Dušan Matić collaborated on several Surrealist objects, including the

18 William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

17 Budd Hopkins, “Modernism and the Collage Aesthetic, *New England Review*”, Vol. 18, No. 2, Middlebury College Publications, Middlebury, 1997, 7.

18 William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York, 1961.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Sachet de sel. Le serf-volant / Kesica soli. Zmaj (Leteći kmet) / A Sachet of Salt. A Kite (A Flying Serf)*, 1927. (rekonstruisano / reconstructed 1969)

fotografija iz novina. Pavle Levi delo sagledava kao primer „kina drugim sredstvima“¹⁹ ukazujući na paralelu između organizovanja niza pravougaonih polja u radu *Urnebesni kliker* i konsekutivnih sličica koje čine filmsku traku, sled kadrova. U knjizi *Anti-Zid*, Vane Bor i Marko Ristić podvlače značaj nadrealističkog objekta za njihovo sopstveno shvatanje nadrealizma: „U poslednje vreme, nadrealizam se mnogo bavio pojmom *predmeta* koji je bio sakriven, s jedne strane, idealističkim trikovima filozofije, a s druge strane, umetničkim pojmom staticne skulpture. Interesantno je da su već 1930. Vučo i Matić izrađivali izvesne komplikovane i iracionalne predmete (*Urnebesni kliker*). Podstreknuti jednom pokretnom skulpturom Alberta Giacometti-a, Dali, Breton, Gala Éluard, Valentine Hugo itd., sistematski izrađuju nadrealističke predmete sa simboličnim funkcijonisanjem. Kao i iz svih ostalih oblasti nadrealističke delatnosti, a naročito iz svih eksperimentata, iz sistematskog bavljenja i eksperimentisanja tim predmetima, nameću se interesantni naučno-filozofski zaključci čije su

remarkable *Urnebesni kliker* (*Hilarious Marble*). Based on correspondence between Aleksandar Vučo and Marko Ristić, it can be inferred that another Surrealist object, described by Vučo as “completely different from the first,” also existed. *Urnebesni kliker* was initially conceived as a box-shaped object that was subsequently deconstructed into a two-dimensional wrapping. The surface, divided into three differently colored segments, featured applied materials, found objects, object fragments, and cutouts from newspaper photographs. Pavle Levi interprets the work as an example of “cinema by other means,”¹⁹ drawing a parallel between the arrangement of rectangular fields in *Urnebesni kliker* and the sequential frames of a film reel. In *Anti-Wall*, Vane Bor and Marko Ristić emphasized the importance of the Surrealist object to their understanding of Surrealism: “Recently, Surrealism has been deeply engaged with the concept of the *object*, which has been concealed, on the one hand, by the idealistic tricks of philosophy and, on the other hand, by the artistic notion of static sculpture. Interestingly, as early as 1930, Vučo and Matić were creating certain complex and irrational objects (*Urnebesni kliker*). Inspired by a moving sculpture by Alberto Giacometti, Dalí, Breton, Gala Éluard, Valentine Hugo, and others systematically created *Surrealist objects* with symbolic functions. From all aspects of Surrealist activity, particularly experimentation, dealing systematically and experimenting with these objects led to significant scientific and philosophical conclusions whose revolutionary implications are undeniable.”²⁰ The creation of Surrealist objects is further explained by Đorđe Kostić, who describes an ephemeral work that was not preserved, indicating that a Surrealist object is inherently ephemeral: “And so, one afternoon, I took a few twigs and a board to use them to create a world that confused me. I formed the base with a circle on the board and marked it as the world I am surrounded by. Above it, I placed a smaller wreath that represented to me the world that is reflected in my consciousness, with its base in the circle below (that was my world). Then I placed two springs, one on one side and the other on the other side, one symbolizing one’s behavior towards people and the other symbolizing one’s behavior towards

19 Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima* [Cinema by Other Means], Muzej savremene umetnosti, Filmski centar Srbije, Beograd, 2013, 46–48.

20 Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma* [Anti-Wall: A Contribution to a More Accurate Understanding of Surrealism, Surrealist Editions], Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

revolucionarne posledice neosporne.”²⁰ O stvaranju nadrealističkog predmeta govori i Đorđe Kostić, pominjući jedno delo koje nije sačuvano, upravo stoga što je objekat nadrealista takođe i principijelno efemeren: „I jedno poslepodne uzeo sam nekoliko grančica da pomoću njih i jedne daske načinim svet koji me je zbnjivao. Podlogu sam napravio od jednog kruga na daski i njega sam označio kao svet kojim sam okružen. Iznad njega sam postavio manji venac koji mi je predstavljao onaj svet koji se reflektuje u mojoj svesti, a ima podlogu u krugu koji стоји ispod njega (to je bio moj svet). Zatim sam postavio dve opruge, jednu sa jedne a drugu sa druge strane, jedna od njih je značila ponašanje čoveka prema ljudima a druga je značila ponašanje čoveka prema stvarima. Sve sam to prekrio mrežom koja je simbolički trebalo da označi opnu koja ceo taj kombinovani svet deli, ali i ne deli od svemira. Zatim sam tu svoju napravu obesio o luster da se klati. [...] Kada se taj predmet, koji je za mene imao značenja u svakom i najmanjem svom delu, posmatrao spolja, bio je besmislen, ili je imao upravo ono značenje koje mu je gledalac pridavao prema trenutnom raspoloženju. To je bila neka vrsta pisma, istina neartikulisanog, ali upravo takvog da sam pomoću njega mogao graditi sliku sveta.”²¹ Sačinjen od prolaznih, kratkotrajnih, neumetničkih materijala, papira, slame, soli, drveta, nadrealistički predmet smešta vrednost dela u polje tranzitornog, eluzivnog, efemernog.

Automatski postupak / dekalkomanije, fotogrami, crteži

Kako bi adekvatno izrazili sadržinu podsvesti, nadrealisti su pribegavali spontanom i automatskom stvaranju, u skladu sa definicijom koju je Andre Breton dao u *Manifestu nadrealizma* 1924. godine, koja insistira na podsvesti, automatizmu i antiestetizmu. Nadrealisti primenjuju automatske postupke inspirisani psihoanalizom, i posebno poezijom Lotreamona i Artura Remboa. Breton daje i uputstvo za postizanje spontanog automatizma misli: „Nabavite sebi pribor za pisanje, pošto ste se smestili na što je moguće pogodnijem mestu za usredsređenje našeg duha u sebi samom. Dovedite sebe u najpasivnije stanje, ili stanje prijemčivosti, što više možete. Zanemarite svoj genije, sve talente, i svih ostalih. Odlučno recite

things. I covered it all with a net, meant to symbolically denote the membrane that divides, but does not divide this whole combined world from the universe. Then I hung my contraption to dangle from the chandelier. [...] When that object, which for me carried meaning in its every part, even the smallest one, was viewed from the outside, it appeared meaningless, or it held exactly the meaning assigned to it by the viewer according to their current mood. It was a kind of script, indeed unarticulated, but precisely such that I could use it to build an image of the world.”²² Composed of transient, ephemeral, non-artistic materials – paper, straw, salt, wood – the Surrealist object situates the value of the artwork in the realm of the transitory, elusive, and impermanent.

Automatic Methods / Decalcomanias, Photograms, Drawings

To adequately express the content of the unconscious, Surrealists adopted spontaneous and automatic creation, in line with André Breton's definition in the *Manifesto of Surrealism* (1924), which emphasizes the subconscious, automatism, and anti-aestheticism. The Surrealist use of automatic methods was inspired by psychoanalysis and especially the poetry of Lautrémont and Arthur Rimbaud. Breton offered explicit instructions for achieving the spontaneous automatism of thought: “Equip yourself with writing tools, when you have situated yourself in the most conducive environment for focusing your mind inward. Place yourself in as passive a state as possible, or as receptive as you can manage. Disregard your genius, talents, and those of others. Firmly remind yourself that literature is one of the most miserable paths to everything. Write quickly, with no premeditated plot, quickly enough not to stop and be tempted to reread yourself. The first sentence will come on its own, especially since at any given moment, there exists a sentence alien to our conscious thought that only seeks to exteriorize itself. It is quite difficult to predict what will come next: it will likely be partly linked to conscious activity and partly to something else, if one accepts that the first sentence provokes a minimal observation. This should matter little to you, after all; therein lies much of the charm of the Surrealist game.”²² In visual

20 Vane Bor i Marko Ristić, *Anti-Zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

21 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg* [To the Impossible], Nolit, Beograd, 1972, 58.

21 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg* [To the Impossible], Nolit, Beograd, 1972, 58.

22 Andre Breton, *Manifest nadrealizma* [Manifesto of

sebi da je literatura jedan od najžalosnijih puteva koji vode u sve. Pišite brzo, bez unapred smišljenog sižeа, dosta brzo da se ne biste zaustavili i došli u iskušenje da sebe pročitavate. Prva rečenica doći će sama od sebe, tim pre, što u svakoj sekundi postoji neka rečenica tuđa našoj svesnoj misli koja samo traži da se eksteriorizira. Dosta je teško izjasniti se šta će biti sa sledećom rečenicom: ona je bez sumnje delimično vezana za našu svesnu delatnost i u isti mah i za drugu, ako se usvoji činjenica da napisana prva povlači za sobom minimum opažanja. To malo treba da vas se tiče, uostalom; u tome leži najvećim delom zanimljivost nadrealističke igre.”²² U polju vizuelnog, nadrealisti praktikuju automatizam u crtežima, fotogramima i dekalkomanijama, putem kojih dolazi do ponistiavanja autora kao subjekta. Centralni tekst u Bretonovoj ranoj elaboraciji teorije vizuelnih umetnosti je esej u katalogu izložbe kolaža Maksa Ernsta iz 1921. godine, gde Breton iznosi stav da su automatsko pisanje i fotografija učinili da medij slikarstva bude prevaziđen, dok automatsko pisanje reprezentuje „pravu fotografiju misli”.²³ Prisutnost crteža Andrea Masona u Ristićevom *Nadrealističkom zidu* upućuje na momenat u kome su dela francuske nadrealističke grupe, nastala procesom automatskog slikanja i pisanja, stigla putem razmene u Beograd. Automatski postupci koje primenjuju beogradski nadrealisti nastaju u polju spontanog i proizvoljnog; proces nije unapred osmišljen, izvodi se što je brže moguće, bez racionalne kontrole ili cenzure svesti.

Slikarstvo kao medij reprezentovalo je estetske preference buržoaskog društva, tako da je za mnoge umetnike *novi* materijal bio papir. Radove su stvarali za avangardne publikacije, ne za muzejske zidove. Na papiru „automatski” crtaju-pišu i Đorđe Kostić i Oskar Davičo u serijama crteža, koje su nastale 1929/1930. godine. Sam Kostić u kasnijim sećanjima razjašnjava svoj rad: „...sećajući se Bretona (koji je verovao u automatizam kao neposrednost i otklanjanje onih naslaga koje bi trebalo mimoći da bi se došlo do ljudske stvarnosti), zabeležio (sam) svoj prvi, možda, automatski tekst. Nisam mogao da ga završim pa sam ga nastavio sa crtežom. Prvo sam crtao mastilom i perom, a potom sam uzeo zelenu ljusku oraha i počeo da bojam. To što

art, Surrealists explored automatism through drawing, photograms, and decalcomanias, processes that aimed to negate the author as a conscious subject. Breton's early articulation of visual theory is captured in his essay for Max Ernst's 1921 collage exhibition catalog, where he argued that automatic writing and photography had rendered painting as a medium obsolete, with automatic writing serving as the “true photograph of thought.”²³ The inclusion of André Masson's drawings in Marko Ristić's *Surrealist Wall* highlights a moment when the works of the French Surrealist group, created through automatic painting and writing, reached Belgrade through artistic exchange. The automatic techniques employed by the Belgrade Surrealists arose from spontaneity and arbitrariness; these processes were unplanned, executed as quickly as possible, and carried out without rational control or censorship of the conscious mind.

As a medium, painting on canvas symbolized the aesthetic preferences of bourgeois society. Consequently, for many avant-garde artists, paper became the material of choice. Their works were created for avant-garde publications rather than museum walls. Similarly, Đorđe Kostić and Oskar Davičo produced “automatic” drawings on paper in untitled series, created in 1929–1930. Kostić later reflected on his work: “...remembering Breton (who believed in automatism as immediacy and in removing the layers that should be avoided to reach human reality), I recorded (myself) my first, perhaps, automatic text. I could not finish it, so I continued it with a drawing. First, I drew with ink and a pen, and then I used a green shell of a walnut and began to color it. What I drew wasn't out of any desire to create a painting; it was simply a descent below the surface of thoughts, beneath the meaning of words, searching for some sense in the unexpressed. A feeling was created, which I circled with the pen...”²⁴ In this sense, automatic drawing embodies the Surrealist idea of pure psychic automatism, as they believed the artist's task was to record thoughts, not to interpret them.²⁵ Louis Aragon, in his essay *La Peinture au défi*, emphasized the political significance of the artist's choice of medium, where the

22 Andre Breton, *Manifest nadrealizma* (1924), Bagdala, Kruševac, 1961.

23 Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts, Theory and Reception*, Cambridge University Press, 2011.

Surrealism] (1924), Bagdala, Kruševac, 1961.

23 Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts, Theory and Reception*, Cambridge University Press, 2011.

24 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg* [To the Impossible], Nolit, Beograd, 1972, 121.

25 Leslie Jones, “Tracing Dreams: Surrealist Drawing 1915–1950”, in: *Drawing Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.



Oskar Davičo, Crtež / Drawing, 1929.

Oskar Davičo, Crtež / Drawing, 1929.

Oskar Davičo, Crtež / Drawing, oko /cca. 1930.

Oskar Davičo, Crtež / Drawing, oko / cca. 1930.



sam crtao nije bilo iz neke želje da se nešto naslika, bilo je to samo silaženje ispod površine misli, ispod značenja reči, tražio sam neki smisao u neiskazanom. Stvorilo se osećanje koje sam zaokruživao perom...”²⁴ U tom smislu, automatski crtež utelovljuje nadrealističku misao o čistom psihičkom automatizmu, s obzirom na to da je po njima zadatak umetnika da zapišu misli, ne da ih interpretiraju.²⁵ Luj Aragon u pomenutom eseju *La peinture au défi* posebno naglašava politički značaj umetnikovog izbora medija, čime sam proces, pre nego materijal, postaje primarni subjekt diskursa.

Proces je ključna komponenta i u tehniци dekalkomanije. U umetničkom nadrealističkom kontekstu, dekalkomanija je popularizovana zahvaljujući delima Andrea Breton, Iva Tangija, Marsela Žana i Oskara Domingeza iz 1935–1936. godine. Ovi umetnici koristili su dekalkomanije da bi kreirali oblike koji nisu bili unapred zamišljeni, a mogli su se interpretirati na više načina. U beogradskom nadrealizmu, dekalkomanije je par godina pre toga realizovao Marko Ristić, stvarajući seriju koja predstavlja najraniji sačuvani primer nadrealističke upotrebe dekalkomanije. Ove dekalkomanije Ristić je izvodio tako što bi papir sa crtežom mastilom preklopio napola, i time dobio spontano stvorenu predstavu, koja donosi niz slobodnih asocijacija. Dekalkomanija je primer delovanja bez ikakvog prisustva svesnog delovanja autora, kojom nadrealisti istražuju nadstvarno, iracionalno, *objektivni slučaj*, nastojeći da direktno saopšte sadržaj podsvesti i snova.

Drugi primer *objektivnog slučaja* predstavlja fotogram, vrsta fotografije realizovana bez korišćenja fotoaparata tako što se predmet postavi direktno na površinu svetlosno osetljivog materijala, kao što je fotografski papir, i potom izloži svetlu.²⁶ Man Rej je u Parizu 1922. godine publikovao ciklus fotograma pod

24 Đorđe Kostić, *Do nemogućeg*, Nolit, Beograd, 1972, 121.

25 Leslie Jones, “Tracing dreams: Surrealist Drawing 1915–1950”, u: *Drawings Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.

26 Kao rezultat tog postupka dobija se negativan prikaz predstavljenog predmeta raznovrsnih tonova koji zavise od nivoa transparentnosti predmeta koji je korišćen. Delovi papira koji su bili potpuno zaštićeni od svetla ostaju beli, dok delovi izloženi svetlu kroz manje ili više transparentne objekte postaju sivi. Tehniku fotograma koristio je Man Rej, koji je svoje prve fotograme stvorio po dolasku u Pariz, gde se doselio iz Amerike 1921. godine, nazavši ih *rejograms*. Man Rej je eksperimentisao koristeći svakodnevne predmete, a rezultat su bile apstraktne kompozicije, suprotnstavljene tradicionalnom obliku vizuelnog poimanja i predstavljanja. Ovaj postupak koristili su, između ostalih, Laslo Moholi-Nád i Kristijan Šad, koji ih je nazvao *šadografije*.

process itself, rather than the material, became the primary subject of discourse.

The process was also a crucial component of the technique of decalcomania. In the context of Surrealist art, decalcomania gained popularity through the works of André Breton, Yves Tanguy, Marcel Jean, and Óscar Domínguez during 1935–1936. These artists used decalcomania to make shapes that were not premeditated and could be interpreted in multiple ways. In Belgrade Surrealism, Marko Ristić realized decalcomanias a few years earlier, creating a series that represents the earliest preserved example of Surrealist use of the technique. Ristić produced these decalcomanias by folding a sheet of paper with ink drawings in half, resulting in spontaneously created imagery that evoked a series of free associations. Decalcomania exemplifies action without the conscious intervention of the author, as Surrealists used it to explore the surreal, the irrational, and the objective role of chance, aiming to convey the content of the subconscious and dreams directly.

Photograms represent another example of adopting the principle of *objective chance* in Surrealist art. This type of photography is created without using a camera; objects are placed directly on light-sensitive material, such as photographic paper, and then exposed to light.²⁶ In 1922, Man Ray published a series of photograms titled *Les Champs délicieux* in Paris, with a preface by Tristan Tzara. Ray employed a process similar to photographic experiments conducted a century earlier by Fox Talbot, returning to photography's roots and using light alone to create images. In Belgrade Surrealism, as early as 1926²⁷, Vane Bor and Marko Ristić created photograms that evoked a series of automatic associations and

26 As a result of this process, a negative image of the depicted object is obtained, showcasing various tones depending on the level of transparency of the object used. Parts of the paper that were completely shielded from light remain white, while areas exposed to light through more or less transparent objects turn grey. This technique of photograms was employed by Man Ray, who created his first photograms upon arriving in Paris in 1921, after relocating from America, and referred to them as *rayographs*. Ray experimented with everyday objects, producing abstract compositions that contrasted with traditional forms of visual perception and representation. This technique was also used by, among others, László Moholy-Nagy and Christian Schad, who referred to them as *Schadographs*.

27 The re-dating of the photogram to 1926 (from its initial dating in 1928) was first presented to the public in the lecture by Jelena Perać and Dijana Metlić titled “Photograms in Serbian Surrealism: The Possibility(ies) of Redating” at the International Scientific Conference “Nad-realizmnom (1924/2024)” held as part of the broader project *Aktivitet: 100 years of Surrealism*, organized by the Institute for Literature and Arts, the Museum of Contemporary Art, and the Museum of Applied Arts, from November 27–29, 2024.



Marko Ristić, *Dekalkomanija (6) / Decalcomania (6)*

nazivom *Les Champs délicieux*, za koji je predgovor napisao Tristan Cara. Rej u ovom ciklusu primenjuje proceduru sličnu fotografskim eksperimentima koje je sto godina pre njega realizovao Foks Talbot, vraćajući se principima fotografije sa njenih početaka i koristeći samo svetlo za stvaranje predstave. U beogradskom nadrealizmu, već od 1926. godine,²⁷ Vane Bor i Marko Ristić stvaraju fotograme koji pobuđuju niz automatskih asocijacija i otkrivaju nove načine gledanja. Vane Bor je smatrao da u fotogramu ima premalo prostora za čisti psihički automatizam, ali da poneki fotogram može nastati pod ograničenom kontrolom uma. Bor objašnjava taj postupak: „Umesto da namerno na fotopapiru uređujem razne predmete, čekićem sam malu staklenu bocu razbio direktno na papiru i bez ikavih promena to sam izložio osvetljenju. Rezultat je, dakle, nastao slučajno, a ne namerno. Sigurno da postoje i mnoge druge mogućnosti da se naprave takvi ‘slučajni fotogrami’ – svi oni mogli bi se označiti kao ‘kvazi-automatski’. Kod mojih ranih fotograma osobito me

27 Antidatiranje fotograma u 1926. godinu (sa prvobitnog datiranja u 1928) prvi put je predstavljeno javnosti u izlaganju Jelene Perać i Dijane Metlić „Fotogrami u srpskom nadrealizmu: Mogućnost(i) antidatiranja“ na Međunarodnom naučnom skupu „Nad-realizmom (1924/2024)“ održanom u sklopu šireg projekta *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, u organizaciji Instituta za književnost i umetnost, Muzeja savremene umetnosti i Muzeja primenjene umetnosti 27–29. 11. 2024. godine.

revealed new ways of seeing. Vane Bor noted the limited space for pure psychic automatism in photograms, but acknowledged that some could be produced under constrained mental control. He explained his approach: “Instead of deliberately arranging objects on photographic paper, I smashed a small glass bottle directly onto the paper with a hammer and exposed it to light without making any changes. The result, therefore, was accidental and unintentional. Certainly, there are many other possibilities for creating such ‘accidental photograms’ – all of which could be labeled as ‘quasi-automatic.’ In my early photograms, I was particularly interested in how objects were treated. They had to stand out clearly, but they were always deformed in some way: the bottle was shattered, the cord was tangled into two loose knots (both motifs were reproduced in the 1930 almanac *L'impossible*), and the fleece paper was delicately crumpled – I also applied this technique in painting in 1929. Additionally, I often attempted to evoke a nocturnal or cosmic impression.”²⁸

The Museum collection includes only two paintings by Belgrade Surrealists from the 1920s and 1930s: *Apparition in Smoke* (*Prviđenje u dimu*, 1932) by Radojica Živanović-Noe and *Algae in the Wind* (*Alge u vetu*, 1928) by Vane Bor; the latter can be interpreted as an example of a new approach to automatism in painting. In 1928, Vane Bor produced four paintings, *Rainy Landscape with Deformed Horizons* (*Kišni pejzaž sa deformisanim horizontima*), *Vertical Landscape* (*Vertikalni pejzaž*), *Gray Fields* (*Sure poljane*; inspired by H.G. Wells' *The Time Machine*), and *Algae in the Wind* (*Sphere with Algae on an Illusory Horizon*) (*Alge u vetu* (*Kugla sa algama na prividnom horizontu*)), the only surviving work. During this period, Vane Bor lived in Paris at a hotel on the Rue de Rennes, where he devised and employed his experimental “crumpled paper” technique to create “wrinkled images,” marking the start of his work with oil paints. That same year, he continued painting in Vrnjačka Banja, producing six more works, but they have since been lost. In *Algae in the Wind*, Bor used a process he called *visual automatism*, distinguishing it from what he referred to as mechanical painting, which is usually defined in Surrealism as *automatic painting*. Regarding the application of automatism in visual arts, Bor initially aligned with Marko Ristić's opposition to

28 Stevan Živadinović Bor, „O automatizmu u likovnoj umetnosti“ [On Automatism in Visual Art], in: *Vane Bor, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1990, 85.

zanimalo ophođenje s objektima. Trebalo je da istupe jasno, ali su uvek uz bilo koji način bili deformisani: boca je bila razbijena, kanap je bio zapleten u dva slobodna čvora (oba motiva su bila reprodukovana u almanahu *Nemoguće*, 1930. godine), flis-papir je bio tanano zgužvan – ovu tehniku takođe sam primenjivao u slikarstvu, 1929. godine. Takođe sam dopunski često pokušavao da izazovem noćni ili kosmički utisak.”²⁸

U Muzeju se čuvaju svega dve slike beogradskih nadrealista iz dvadesetih i tridesetih godina 20. veka, *Prividjenje u dimu* (1932) Radojice Živanovića-Noe i slika *Alge u vetru* (1928) Vane Bora, koja se može posmatrati kao novi pristup automatizma u slikarstvu. Godine 1928. nastaju četiri slike Vane Bora, *Kišni pejzaž sa deformisanim horizontima*, *Vertikalni pejzaž*, *Sure poljane* (inspirisan pričom H. Dž. Velsa *The Time Machine*) i slika *Alge u vetru* (*Kugla sa algama na prividnom horizontu*) koja je jedina ostala sačuvana. U to vreme, Vane Bor je živeo u Parizu, u hotelu u ulici *Rue de Rennes*, gde je osmislio i koristio sopstvenu eksperimentalnu tehniku „zgužvanog papira” da stvara „naborane slike”, započevši i rad uljanim bojama. Iste godine, nastavio je da slika u Vrnjačkoj Banji i stvorio još šest slika, međutim, i one su zagubljene. U slici *Alge u vetru* Bor primenjuje postupak koji je nazvao *vizuelni automatizam*, da bi ga razlikovao od onoga što podrazumeva kao mehaničko slikarstvo, označeno u nadrealizmu kao *automatsko slikarstvo*. Kada se radi o primeni automatizma u vizuelnim umetnostima, Vane Bor se slagao sa stavom Marka Ristića, koji je bio protiv automatskog slikarstva. Međutim, kasnije je promenio svoje poglede, verujući da bi automatsko slikarstvo moglo da se ostvari tako što bi slikar morao da omogući nastanak svojih slika zatvorenih očiju, bez kontrole uma, dakle, da svesno naslika slike shodno predstavi koju je imao zatvorenih očiju. *Alge u vetru* nastaju postupkom *vizuelnog automatizma*, kada je Bor sliku koja mu se ujutru pojavila u polusnu tako naslikao, mada mu tada, prema sopstvenim rečima, još nisu bile jasne teorijske implikacije. Sam umetnik smatrao je da ova slika ima dve posebnosti: jedna je da alge ne lelujaju na vodi, nego u vazduhu, a druga je ta da horizont nije realan, već je tu samo prividno.²⁹ U svom kasnijem opusu, iz kojeg se neke od slika takođe nalaze u kolekciji Muzeja



Stevan Živadinović – Vane Bor, *Alge u vetru* (*Kugla sa algama na prividnom horizontu*) / *Algae in the Wind* (*Sphere with Algae on an Illusory Horizon*), 1928.

automatic painting as defined by Surrealists. However, he later revised his stance, suggesting that automatic painting could be achieved if the artist painted with closed eyes, free from conscious mental control, guided only by the images envisioned in their mind. *Algae in the Wind* was created through such an idea of visual automatism, capturing an image Bor saw in a half-dream state in the morning. At the time, according to the artist himself, the theoretical implications of this approach were not yet clear to him. Bor noted two peculiarities of the painting: the algae appear to drift in the air rather than in water and the horizon is not real but merely an illusion.²⁹ In his later opus, also in the collection of the Museum (series of paintings *Introverted Bird* and *Egg-Woman*), Vane Bor experimented with the technique of “dripping” to achieve automatism in painting.

28 Stevan Živadinović Bor, „O automatizmu u likovnoj umetnosti”, u: *Vane Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990, 85.

29 Ibid, 85.

29 Ibid, 85.

(serije slika o Introvertnim pticama i Jajnim ženama), Vane Bor eksperimentiše tehnikom *dripinga* kako bi dostigao automatizam u slikarstvu.

Nadrealistički zid

Nadrealistički zid Marka Ristića može se uzeti kao prva instalacija u istoriji umetnosti 20. veka na ovim prostorima. Realizovan je od 1926. do (otprilike) 1966. godine, a kao autonomno umetničko delo uključen je u novu stalnu postavku Muzeja 2002. godine. U svom radnom kabinetu, Marko Ristić je sačinio celinu koju je sačinjavalo više elemenata, inspirisan onim što je video kada je prvi put, u decembru 1926. godine, posetio stan Andrea Bretona, s kojim je, putem prepiske, više godina bio u kontaktu. O ovoj poseti Ristić je kasnije napisao: „Javio sam mu se kad sam došao u Pariz, i on mi je zakazao sastanak jednim ‘pneumatikom’. Bio sam kod njega 23eg decembra uveče, našao sam ga samog u tom njegovom čudnom ateljeu, pri vrhu jedne visoke kućerine na Montmartre, na uglu ulice *Fontaine* i *Place Blanche*, tu gde se bio uselio četiri ili pet godina ranije, i gde će provesti čitav svoj život, u toj nemogućnoj karauli koja će tokom decenija postati sve bogatiji, sve basnoslovniji muzej čудesa... (u)sred tih Picassoovih, Chiricovih, Max Ernstovih slika, tih oceaničkih maski i fetiša, tih neobičnih predmeta koji kao da su direktno, odjednom materijalizovani, iz guste dubine sna izronili...”³⁰

Sam *Nadrealistički zid* sačinjen je od fotografija, kolaža, radova beogradskih nadrealista, kao što su dela *Kolaž* (1932) Vana Bora i *L* (1930) Dušana Matića i Aleksandra Vuča, kao i savremenog rada Bogdanke Poznanović. Interesovanje za naivnu i primitivnu umetnost, umetnost *drugog*, ogleda se u uključivanju u instalaciju rada Bogosava Živkovića i Gelede maske³¹ kakve su u 19. i 20. veku izradivali pripadnici naroda Joruba iz Nijerije.³² Rad Huana Miroa, *L'Oiseau*

30 Marko Ristić, „Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona”, ponovo objavljeno u: *Svedok ili saučesnik*, Nolit, Beograd, 1970, 253–254.

31 Za pomoć prilikom identifikacije maske, kada je utvrđeno da je u pitanju maska Gelede, naroda Joruba, koja se prethodno vodila kao Afrička maska, zahvaljujemo koleginici Emiliiji Epštajn, višoj kustoskinji Muzeja afričke umetnosti u Beogradu.

32 Gelede maske su, obično u paru, nosili muški plesači tokom Gelede ceremonije koja se održavala u čast predaka zajednice Joruba, a pre svega u čast Velikih Majki. Maska iz kolekcije Muzeja u reprezentaciji glave ima naturalistički predstavljeno lice, sa obeležjima tipičnim za određenu grupaciju i sa ukrasom za glavu koji poput

Surrealist Wall

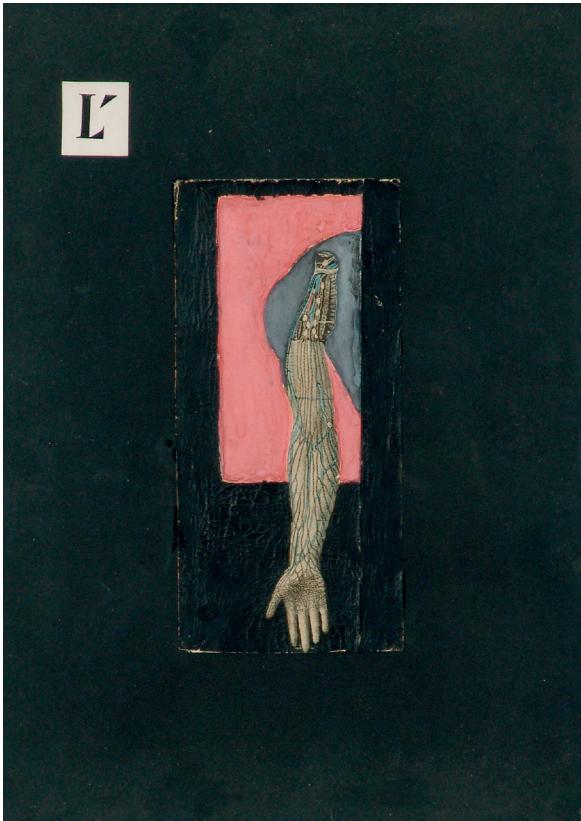
Marko Ristić's *Surrealist Wall* can be regarded as the first installation in the 20th-century art history of this region. Created between 1926 and (approximately) 1966, it was incorporated as an autonomous work of art into the Museum's permanent collection in 2002. In his study, Ristić set up an ensemble of elements inspired by what he encountered during his first visit to the apartment of André Breton in December 1926, with whom he had been corresponding for several years. Reflecting on this visit, Ristić later wrote: “I reached out to him when I arrived in Paris, and he scheduled a meeting with me via a ‘pneumatic’ message. I visited him on the evening of December 23rd, finding him alone in that strange studio of his, near the top of a tall building in Montmartre, at the corner of Rue Fontaine and Place Blanche, where he had moved four or five years earlier and where he would spend the rest of his life. That impossible bastion would, over the decades, become an increasingly rich, almost fabulous museum of wonders... (Amid) Picassos, Chiricos, Max Ernst paintings, masks from Oceania, and fetishes, among those peculiar objects that seemed to have materialized directly, suddenly emerging from the dense depths of dreams...”³⁰

The *Surrealist Wall* comprises photographs, collages, the Belgrade Surrealists' artworks, such as *Collage* (1932) by Vane Bor and *L* (1930) by Dušan Matić and Aleksandar Vuča, and a contemporary piece by Bogданка Poznanović. Interest in naïve and primitive art, and in the art of the “other,” is reflected in the inclusion of an artwork by Bogosav Živković and a Gelede mask,³¹ such as those crafted in the 19th and 20th centuries by the Yoruba people of Nigeria.³² A work by Juan Miró, *L'Oiseau Solaire*, *L'Oiseau Lunaire*, *Etincelles*, was published in the *Derrière le miroir* series

30 Marko Ristić, “Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona” [After the Death of Milan Dedinac and André Breton], reprinted in: *Svedok ili saučesnik* [Witness or Accomplice], Nolit, Beograd, 1970, 253–254.

31 For assistance in identifying the mask, which was determined to be a Gelede mask of the Yoruba people, previously catalogued as an African mask, we extend our gratitude to Emiliija Epštajn, Senior Curator of the Museum of African Art in Belgrade.

32 Gelede masks, typically worn in pairs by male dancers during the Gelede ceremony, were created to honor the ancestors of the Yoruba community, and particularly to venerate the Great Mothers. The mask in the Museum's collection represents a head with a naturalistically depicted face, bearing features characteristic of a specific group, and is adorned with a headdress that, as a complex structure, documents elements from the life of the community.



Aleksandar Vučo, Dušan Matić, *L*, 1930.

Solaire, L'Oiseau Lunaire, Etincelles objavljen je u publikaciji *Derrière le miroir* u izdanju Maeght Éditeur u Parizu.³³ Celinu čine i dela francuskih nadrealista, Iva Tangija,³⁴ i Andrea Mazona. Crteži Andrea Mazona, srođni radovima sa *Nadrealističkog zida*, objavljivani u časopisu *La Révolution Surréaliste* (1924), bliski su inicijalnoj definiciji „čistog psihičkog automatizma”, čija je esencijalna odlika brzina, kao diktat podsvesnog, iz čije dinamike se rađaju forme.³⁵ Mason pušta da ruka

kompleksne strukture dokumentuje elemente iz života zajednice.

33 Za upućivanje na poreklo i pomoć oko identifikacije Miroove grafike zahvaljujemo Stanku Josimovu. Grafika koja je izložena u okviru *Nadrealističkog zida* deo je publikacije *Derrière le miroir* br. 164/165 koja se čuva u Biblioteci Muzeja, objavljene aprila 1967. godine povodom Miroove izložbe u pariskoj galeriji Maeght. Posvećena isključivo savremenomoj grafici, ova publikacija imala je istovremeno funkciju izložbenog kataloga i bila je forum za distribuciju originalnih grafičkih radova.

34 U martu 1932. Breton je poslao, među drugim prilozima francuskih nadrealista za treći broj časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, dva originalna crteža Iva Tangija. Ova dva crteža iz tehničkih razloga nisu reprodukovana u tom broju časopisa, pa je bilo predviđeno da budu objavljeni u knjizi stihova Aleksandra Vuča *Delatnost materije*. Međutim, ta knjiga nikad nije objavljena. Vidi: Marko Ristić, „Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona”, ponovo objavljeno u: *Svedok ili saučesnik*, Nolit, Beograd, 1970, 269.

35 Mason je upoznao Bretona 1924. godine, ali su njegovi

by Maeght Éditeur in Paris.³³ The ensemble also includes pieces by French Surrealists, notably three drawings by Yves Tanguy³⁴ and two by André Masson. Masson's drawings, closely related to those on the *Surrealist Wall*, were published in the magazine *La Révolution surréaliste* (1924). These works align with the initial definition of pure psychic automatism, characterized by its speed, as the subconscious dictates forms born out of a dynamic flow.³⁵ Masson allowed his hand to move quickly across the paper, forming a web of lines from which shapes emerged, which he either developed further or left in a suggestive state, fascinated by the moment when a line transforms into something else during the process.³⁶ A photograph from the film *Peter Ibbetson*, featuring Gary Cooper, depicts the main characters who, though separated in the real world, discover they can reunite in the subconscious, sharing the same dream.³⁷ The Surrealists highly esteemed this film, which Breton regarded as a triumph of Surrealist thought. Max Ernst's painting *Sova (Ptica u kavezu) / Owl (Bird in a Cage)*³⁸ was acquired in Paris during the

33 We extend our gratitude to Stanko Josimov for tracing the origin and assisting in the identification of Miró's graphic work. The graphic piece displayed as part of the *Surrealist Wall* is from the publication *Derrière le miroir* no. 164/165, housed in the Museum Library, published in April 1967 on the occasion of Miró's exhibition at the Maeght Gallery in Paris. Dedicated exclusively to contemporary graphic art, this publication functioned simultaneously as an exhibition catalog and a platform for the distribution of original graphic works.

34 In March 1932, Breton sent, among other contributions from French Surrealists for the third issue of the magazine *Surrealism Today and Here*, two original drawings by Yves Tanguy. These two drawings were not reproduced in that issue of the magazine for technical reasons, and it was planned for them to be published in Aleksandar Vučo's poetry book *Delatnost materije / The Activity of Matter*. However, that book was never published. See: Marko Ristić, “Posle smrti Milana Dedinca i André Bretona” [After the Death of Milan Dedinac and André Breton], reprinted in: *Svedok ili saučesnik* [Witness or Accomplice], Nolit, Beograd, 1970, 269.

35 Masson met Breton in 1924, but his first automatic drawings were created earlier, at the end of 1923. These were recorded without the influence of thought, without precise forms, which were later interpreted. See: Leslie Jones, “Tracing Dreams: Surrealist Drawing 1915–1950”, in: *Drawing Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.

36 Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, London, 1974.

37 In his later recollections about his relationship to Gary Cooper and the film from which this scene is taken, Marko Ristić writes: “That is *Peter Ibbetson*, the unique triumph of love, a wondrous film by Henry Hathaway, based on the novel by George du Maurier, where two beings who love each other immeasurably and irrevocably, though separated by all the misfortunes, rekindle their enchanted childhood and live out their unfulfilled life together, meeting every night, distant yet united, in the same shared, mutual dream. Love and dream here annihilate time and space, defying the logic of necessity and death.” See: Marko Ristić, *Svedok ili saučesnik* [Witness or Accomplice], Nolit, Beograd, 1970, 34–35.

38 In 1962, Ristić placed a reproduction of this painting on the cover of the second edition of his book *Bez mere* [Without Measure] and named it *Owl*, after a similar image he saw reproduced

ide brzo preko papira, formirajući mrežu linija iz koje se pojavljuju oblici, koje zatim ili razvija, ili ostavlja na nivou sugestije, zainteresovan za trenutak u kome će linija u procesu da postane nešto drugo.³⁶ Fotografija scene iz filma *Peter Ibbetson* sa Garijem Kuperom pokazuje glavne likove, koji, iako razdvojeni u realnom svetu, otkrivaju da se mogu ponovo ujediniti u podsvesti, kada dele isti san.³⁷ Nadrealisti su veoma cenili ovaj film, koji je Breton smatrao trijumfom nadrealističkog mišljenja. Slika Maksa Ernsta *Sova (Ptica u kavezu)*³⁸ nabavljena je u Parizu, gde su Marko Ristić i njegova supruga Ševa Ristić boravili od novembra 1926. do marta 1927. godine na bračnom putovanju.³⁹ Ristić je naročito uvažavao Ernsta, kao umetnika koji, posebno u svojim kolažima, nesvesne i potisnute relacije ne izražava direktno, već poput projekcija jednog „paralelnog sveta“.⁴⁰ Uporedjivanjem se došlo do podatka da je autorka *Fotografije (mannequin d'André Masson)*⁴¹ Deniz Belon (Denise Bellon), koja je bila fotograf Međunarodne izložbe nadrealizma održane 1938. godine u Parizu.⁴² Na ovoj izložbi, podeljenoj u tri sekcije, bile su izložene slike, objekti, kao i lutke za

prvi automatski crteži nastali nešto ranije, krajem 1923, zabeleženi bez uticaja misli, bez preciznih formi, koje su tek naknadno interpretirane. Vidi: Leslie Jones, „Tracing dreams: Surrealist Drawing 1915–1950“, u: *Drawings Surrealism*, Los Angeles County Museum of Art, 2013.

36 Dawn Ades, *Dada and Surrealism*, Thames and Hudson, London, 1974.

37 O svom odnosu prema Gariju Kuperu u filmu iz kog je ova scena, u kasnijim sećanjima Marko Ristić piše: „To je *Peter Ibbetson*, jedinstveni triumf ljubavi, čudesan film Henryja Hathawayja, po romanu George du Mauriera, gde se dva bića koja se bezmerno i konačno vole, svim nesrećama jave razdvojena, obnavljajući svoje zaljubljeno detinjstvo, doživljavajući svoj neostvareni život, nalaze svake noći, daleki, u istom, zajedničkom, uzajamnom snu. Ljubav i san tu niše vreme i prostor, prkose logici nužnosti i smrti.“ Vidi: Marko Ristić, *Svedok ili saučesnik*, Nolit, Beograd, 1970, 34–35.

38 Ristić je 1962. godine na drugo izdanje knjige *Bez mere* stavio reprodukciju ove slike i tada joj je dao naziv *Sova* prema sličnoj slici koju je video reproducovan u knjizi Patrika Valdberga o Maksu Ernstu, i primerak knjige poslao Ernstu. Naredne, 1963. godine, u katalogu izložbe grafika i knjiga koje je Ernst ilustrovaо, među podacima o drugom izdanju knjige *Bez mere*, Ristić je pronašao podatak da ova slika nosi naziv *Golubovi u kavezu*. Prema Ristićevim rečima, ako se slika pažljivije pogleda, to može da bude sova, ali mogu da budu i dva goluba.

39 Prema Ristićevim sećanjima, slika je kupljena u proleće 1927. godine, u vreme kada je pisao prvi deo antiromana *Bez mere*, u Nadrealističkoj galeriji u ulici Rue Jacques Callot, koja je prethodne godine otvorena u Parizu i koja je zastupala umetnike kao što su Hans Arp, Maks Ernst, Andre Mason, Huan Miro, Man Rej, Iv Tangi. Vidi: Marko Ristić, „Max Ernst ima osamdeset godina“, ponovo objavljeno u: *Za svest*, Nolit, Beograd, 1977, 12–18.

40 Ibid, 12–18.

41 Kod pojedinih naših istraživača može se naći podatak da je autor fotografije Raul Ubac.

42 Izložbu su organizovali Andre Breton i Pol Elijar, kustos je bio Marsel Dišan, tehnički savetnici Salvador Dalí i Maks Ernst, a Man Rej glavni tehničar osvetljenja.

time Ristić and his wife, Ševa Ristić, spent there on their honeymoon from November 1926 to March 1927.³⁹ Ristić held Ernst in high regard, particularly for his ability, especially in his collages, to express unconscious and repressed relationships not directly, but as projections of a “parallel world.”⁴⁰ Further research identified Denise Bellon as the photographer of *Photograph (mannequin d' André Masson)*.⁴¹ Bellon was the photographer who documented the International Exhibition of Surrealism held in Paris in 1938.⁴² This exhibition, divided into three sections, featured paintings, objects, and mannequins, which held particular significance for the Surrealists. As Breton observed, through eroticism – considered the key to his work – Masson achieved a “sense of vertigo” via metaphor. A perfect example of this is his display mannequin with a “green gag with a pansy for a mouth”⁴³ presented within this exhibition.

Collage (Photograph “Impossible,” Window of Cvijanović’s Bookstore) consists of elements utilized for the *Nemoguće / L’impossible* almanac, such as collages from the text *Ljuskari na prsima (Crustaceans on the Chest)*⁴⁴, title fragments – *Budilnik (Alarm Clock)*, *Zarni vlač, Humor* – a segment of three lines from the poem *MVRAUA*, and several photographs or reproductions of photographs by Nikola Vučo, including *Untitled* (cca. 1927), *The Golden Ratio of Deception* (*Zlatni presek obmane*, 1930), *We Have No One to*

in Patrick Waldberg's book on Max Ernst, and he sent a copy of the book to Ernst. The following year, in the 1963 catalog of an exhibition of graphics and books illustrated by Ernst, Ristić found the information that this painting was titled *Doves in a Cage*. According to Ristić, upon closer inspection, the image could indeed be an owl, but it could also represent two doves.

39 According to Ristić's memories, the painting was purchased in the spring of 1927, during the time when he was writing the first part of the anti-novel *Without Measure*, at the Surrealist Gallery located at Rue Jacques Callot, which had opened the previous year in Paris and represented artists such as Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Joan Miró, Man Ray, and Yves Tanguy. See: Marko Ristić, „Max Ernst ima osamdeset godina“ [Max Ernst is Eighty], reprinted in: *Za svest* [For Consciousness], Nolit, Beograd, 1977, 12–18.

40 Ibid, 12–18.

41 According to some researchers, the author of the photograph is Raoul Ubac.

42 The exhibition was organized by André Breton and Paul Éluard, with Marcel Duchamp as curator, Salvador Dalí and Max Ernst as technical advisors, and Man Ray as the chief lighting technician.

43 Briony Fer, „Surrealism, Myth and Psychoanalysis“, in: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven & London in association with the Open University, 1994, 231.

44 About *Ljuskari na prsima*, see more in: Milanka Todić, „Kolaži Marka Ristića u nadrealističkom papirnom filmu Aleksandra Vuča Ljuskari na prsima“ [Collages by Marko Ristić in Aleksandar Vučo's Surrealist Paper Film *Ljuskari na prsima*], *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, Beograd, 2021, 29–56.

izloge (*mannequin*) koje su za nadrealiste imale poseban potencijal. Kako je konstatovao Breton, kroz eroticizam, koji treba posmatrati kao ključ njegovog rada, Mason putem metafore postiže „osećaj vrtoglavice”, a savršen primer toga je njegova lutka za izlog prikazana na ovoj izložbi, sa „zelenim povezom za usta sa (cvetom) dan i noć”.⁴³

Kolaž (fotografija „Nemoguće”, izlog knjižare Cvijanovića) sačinjen je od elemenata korišćenih za almanah *Nemoguće / L'impossible* kao što su kolaži iz teksta *Ljuskari na prsima*,⁴⁴ segmenti naslova – *Budilnik, Zarni vlač, Humor*, fragment od tri stiha iz pesme MVRAUA, kao i nekoliko fotografija ili reprodukcija fotografija Nikole Vuča, i to *Bez naziva* (cca. 1927), *Zlatni presek obmane* (1930), *Mi nemamo koga da ubeđujemo* (1929), zatim fotogram Vana Bora *Bez naziva* (1930), a osim isečaka iz časopisa uključena je i fotografija konjanika. U fotografiji *Mi nemamo koga da ubeđujemo* Nikola Vučo stvara slojevitu predstavu, međutim ovde ne udvaja snimak kao u nekim drugim radovima, već primenjuje ogledalni princip, snima fotografiju po noći, u Ulici kralja Petra, u vreme kada je popločavana kockom, i to tako da se u staklu izloga ogleda deo kioska i naspramna strana ulice. Na taj način, koristeći odraz, Vučo dovodi do oneobičavanja prizora i kreira atmosferu iracionalnog sličnu „zamrznutim slikama sna”⁴⁵. Kao u Ristićevom radu *La vie mobile* i u *Kolažu*, u pitanju je primena metode *depaysagement*, kojom se objekti ekstrahuju iz svog uobičajenog okruženja.

Za razliku od Bretonovog kabineta-sobe nadrealističkih čудesa, Ristićev *Nadrealistički zid*, ovako situiran i realizovan tokom više decenija, predstavlja instalaciju – dakle, delo drugačijeg konceptualnog sklopa. Aspiraciju da se ostvari takvo jedno delo možemo pratiti kroz dokumentarističke i umetničke fotografije Ristićeve sobe u Vrnjcima iz kasnih dvadesetih godina 20. veka, kao i kroz načine na koji je Ristić prikazivao *Nadrealistički zid* u publikacijama iz 1966. godine. Instalacija *Nadrealistički zid* označava hibridnu umetničku tvorevinu, kojom se,

Convince (Mi nemamo koga da ubeđujemo, 1929), as well as a photograph by Vane Bor *Untitled* (1930). In addition, clippings from magazines and a photograph of a horseman are included. Nikola Vučo creates a layered representation in his photograph *We Have No One to Convince*. Here, rather than doubling the image as in some his other works, he employs a mirrored principle: the photograph, taken at night on Kralj Petar Street during the cobblestone paving process, captures a reflection in the shop window glass, including a portion of the kiosk and the opposite side of the street. Through this use of reflection, Vučo defamiliarizes the scene, creating an irrational atmosphere similar to “frozen images of a dream.”⁴⁵ As in Ristić’s *La vie mobile* and *Collage*, this involves the method of *dépaysement*, in which objects are extracted from their usual contexts. Unlike Breton’s study-cabinet of Surrealist wonders, Ristić’s *Surrealist Wall*, situated and realized over several decades, represents an installation – an artwork of a different conceptual framework. The aspiration to create such a work can be traced through documentary and artistic photographs of Ristić’s room in Vrnjci from the late 1920s, as well as through the ways in which Ristić presented the *Surrealist Wall* in publications from 1966. The installation *Surrealist Wall* constitutes a hybrid artistic creation that, through the introduction of heterogeneous, fragmented, and conflicting components, generates complex media overlaps, interweaving multiple discourses, spaces, and time periods into a new whole. As such, it could be said that the *Surrealist Wall* manifests a collection of *aktivitet* – aspirations and artistic practices of the Belgrade Surrealists.

Surrealism is categorized among the radically leftist, anti-modernist, anti-bourgeois avant-garde movements, with its ultimate goal being political: the total transformation of perception and way of life.⁴⁶ The Surrealists were ideologically engaged, asserting that art was merely a starting point for a moral process, and that traditional structures must be challenged through subversion. In line with these aspirations, the magazine *Le Surréalisme au service de la révolution* was launched

43 Briony Fer, “Surrealism, Myth and Psychoanalysis”, u: Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven & London in association with the Open University, 1994, 231.

44 O radu *Ljuskari na prsima* detaljno u: Milanka Todić, „*Kolaži Marka Ristića u nadrealističkom papirnom filmu Aleksandra Vuča Ljuskari na prsima*”, Godišnjak Muzeja grada Beograda, Beograd, 2021, 29–56.

45 Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002, 57.

46 Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* [The Impossible: The Art of Surrealism], Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Arts, Beograd, 2002, 57.

46 See more in: Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* [The Hilarious Marble: Art and Politics of Belgrade Surrealism], Službeni glasnik, Beograd, 2016.



Kolaž (fotografija „Nemoguće“, izlog knjižare Cvijanovića) / Collage (Photographies „Impossible“, Store Window of the Bookstore Cvijanović)

Nadrealistički zid, Instalacija iz radne sobe Marka Ristića (segment) / Surrealist Wall Ambient from the Study Room of Marko Ristić (segment)

uvodenjem heterogenih, fragmentarnih i konfliktnih komponenti, stvaraju složena medijska preklapanja i dovodi do ukrštanja mnogostrukih diskursa, prostora i vremenskih perioda u jednu novu celinu. Kao takav, moglo bi se reći da *Nadrealistički zid* manifestuje i skup aktiviteta – stremljenja i umetničkih praksi beogradskih nadrealista.

Nadrealizam se svrstava u red radikalno levih, antimodernističkih, antiburžoaskih avangardi, čiji je ultimativni cilj bio politički: sveukupna promena shvatanja i načina života.⁴⁶ Nadrealisti su bili angažovani na ideološkom planu i insistirali na tome da je umetnost samo polazna tačka jednog moralnog procesa, da je neophodno osporiti tradicionalne strukture putem subverzije. U duhu takvih stremljenja, u Francuskoj u julu 1930. godine izlazi časopis *Le surréalisme au service de la Révolution*, kao ispoljavanje društvenih preokupacija nadrealizma. Beogradска grupа, u oblasti socijalne akcije, svoje opredeljenje počinje da manifestuje objavljuvanjem publikacije *Pozicija nadrealizma* u januaru 1931. godine. Ideološko polazište nadrealizma blisko je dijalektičkom materijalizmu, a kritika uperena protiv celokupne buržoaske ideologije i misli.

Nadrealistički projekat obeležila je intermedijalnost, kretao se u domenu eksperimentacije, kao kolektivni ili individualni aktivitet, uz praktikovanje automatizma kroz crteže, fotograme, dekalkomanije, uvođenje neumetničkih materijala i tehnika, primenu kolažnih postupaka koje odlikuju simultanost i fragmentacija, te verbalno-vizuelne montaže, asambleze, predmete/objekte, čime se negiraju klasične umetničke kategorije, procedure i tehnike. Za nadrealiste, ovakva fragmentacija proizvodi jednu novu superrealnost, pre nego dekonstrukciju stare, u kojoj je potrebno prevazići tradicionalni koncept umetnosti – ne u smislu dostizanja estetskog progresu, već kako bi se dostigla revolucija društva na svim nivoima, totalna emancipacija čoveka, aktivitet koji treba da promeni čovekovu svest.

in France in July 1930, as an expression of Surrealism's social concerns. The Belgrade group demonstrated its commitment to social action with the publication of the *Position of Surrealism* in January 1931. The ideological foundation of Surrealism closely aligns with dialectical materialism, and its critique was directed against the entirety of bourgeois ideology and thought.

The Surrealist project was defined by its intermedial approach, operating in the realm of experimentation through both collective and individual activities. Surrealists practiced automatism using drawings, photograms, and decalcomanias; introduced "non-artistic" materials and techniques; employed collage methods characterized by simultaneity and fragmentation; and utilized verbal-visual montages, assemblages, and subjects/objects. These approaches rejected classical artistic categories, procedures, and techniques. For the Surrealists, this fragmentation did not aim merely to deconstruct the old reality but instead to create a new surreal reality, which transcends the traditional concept of art. This surreal reality was not conceived as a means to achieve aesthetic progress. Rather, it sought the realization of a total revolution in society, leading to the complete emancipation of the individual, as an *aktivitet* that should ultimately reshape human consciousness itself.

46 Više u: Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.



Меморија

VANE BOR

Stevan Živadinović – Vane Bor, *Memorija / Memory*



Combien encore Opéra ?

Vane Bor

Stevan Živadinović - Vane Bor, *Combien encore opéra? / Koliko još (biseva), opera? / How Much More Opera?*





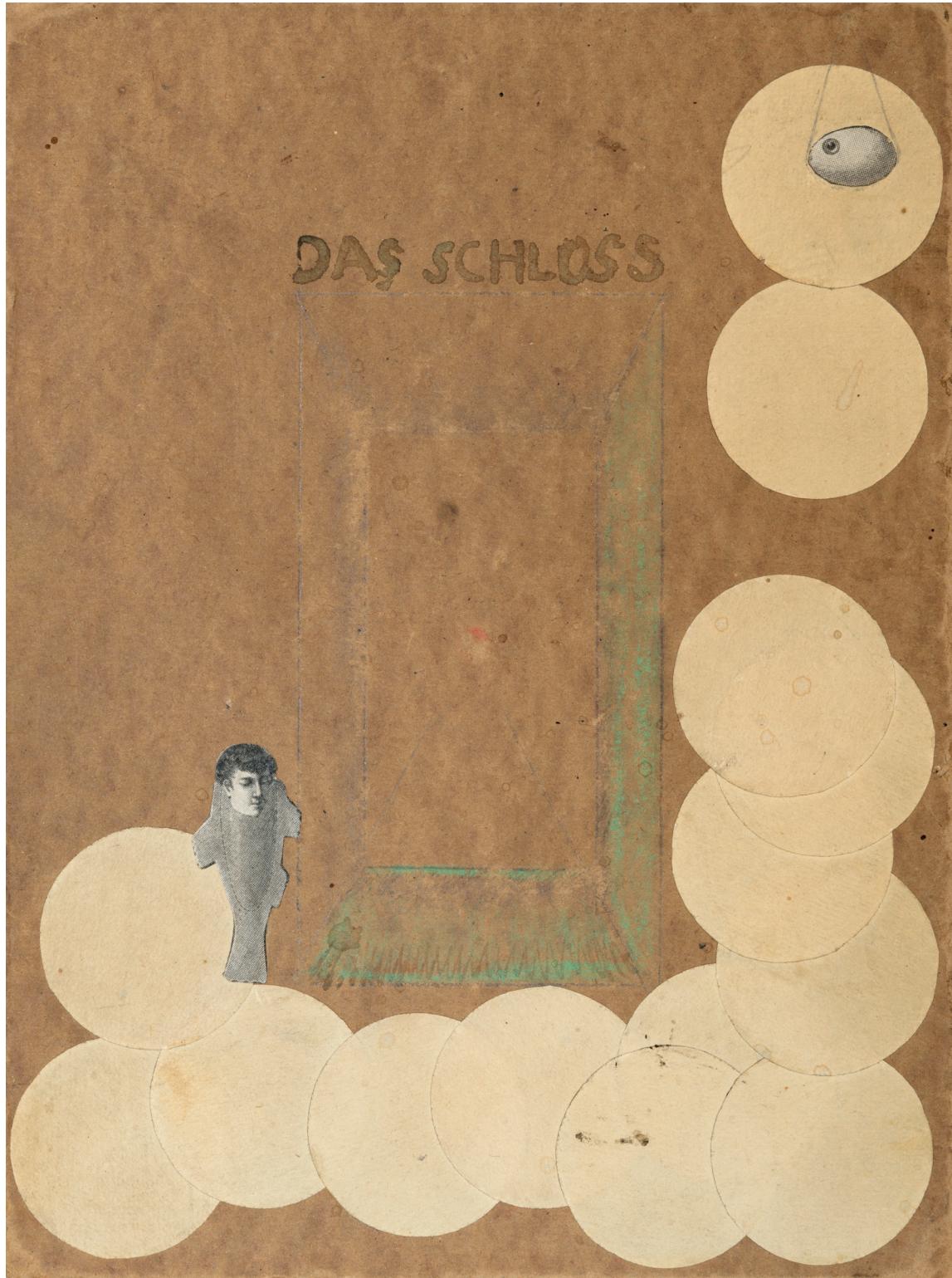
Stevan Živadinović -
Vane Bor, *Prošla noć* /
Last Night, 1927.



IRGID

SPEC. EUR
2785L

Marko Ristić, *La vie mobile (7) / Mobile Life (7)*, 1926.



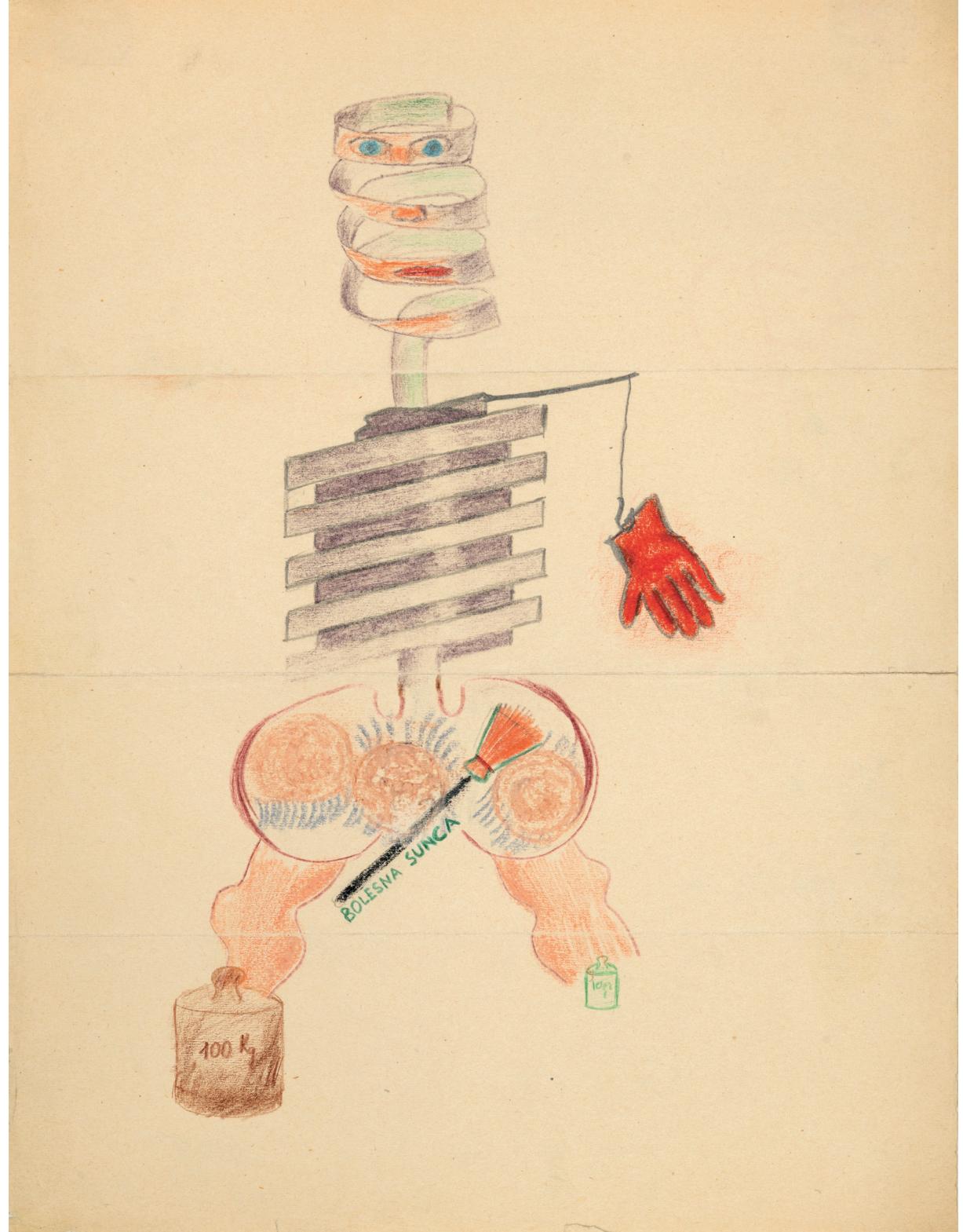
Marko Ristić, *Das schloss / Zamak / The Castle*



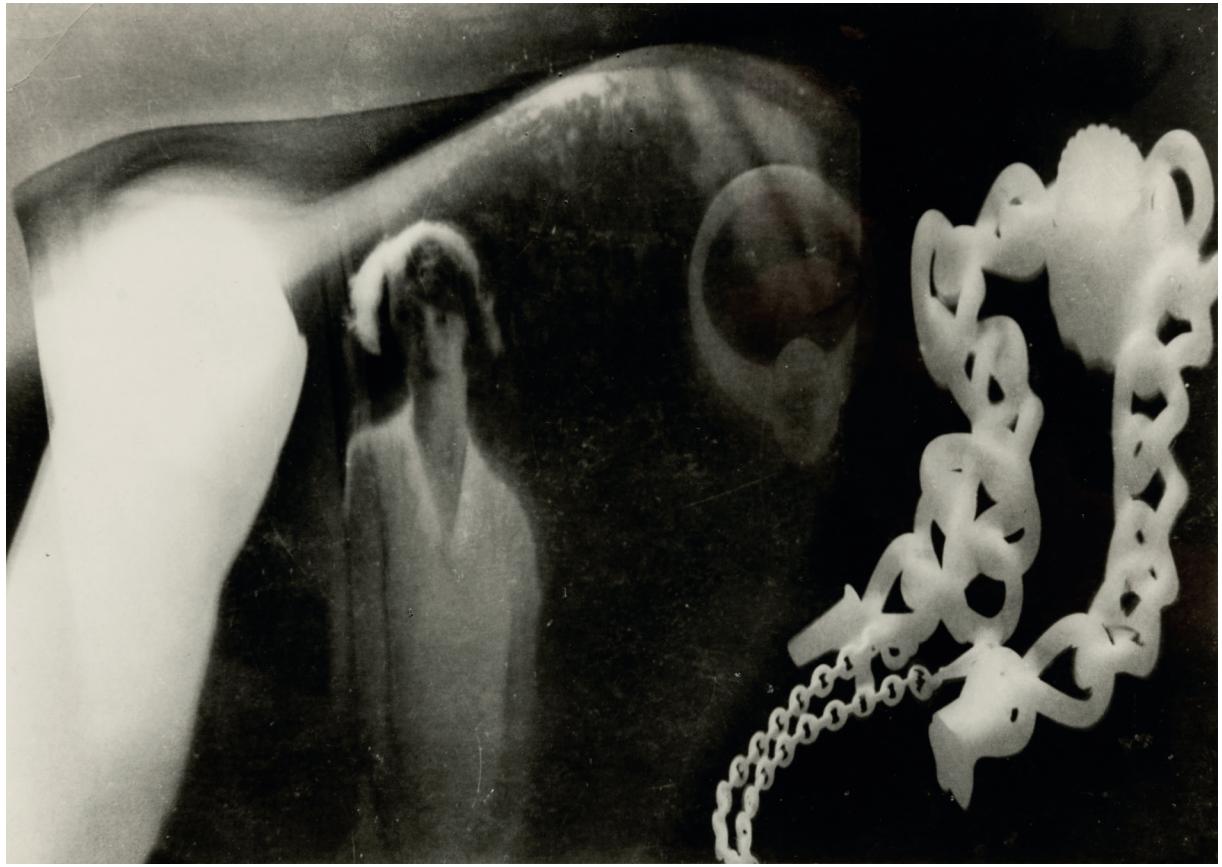
Radojica Živanović-Noe, Zavesa na prozoru / Window Curtain



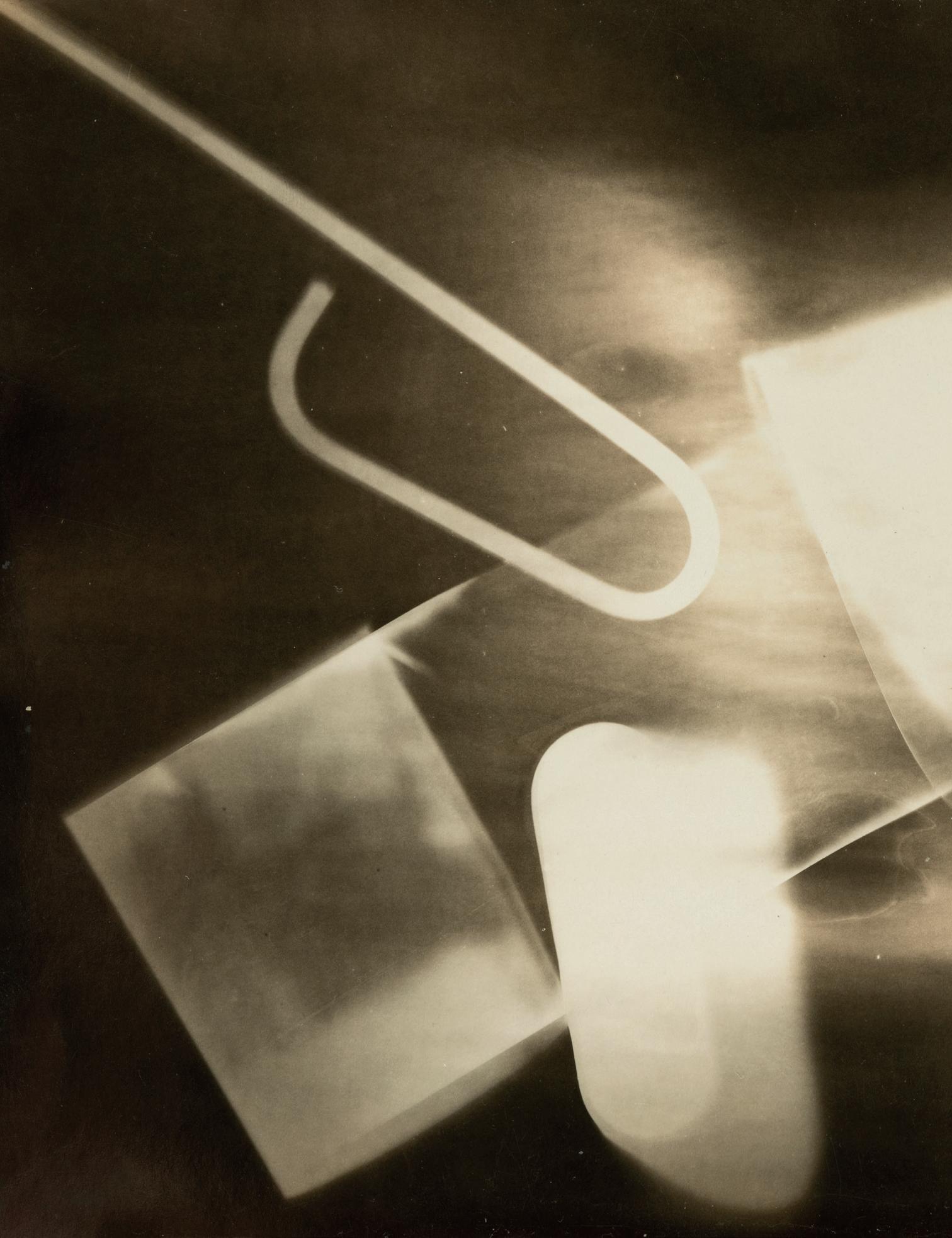
Radojica Živanović-Noe, *Priviđenje u dimu / Apparition in Smoke*, 1932.



Grupa nadrealista, *Le cadavre exquis* (11) / Group of Surrealists, *Le cadavre exquis* (11), 1930.



Marko Ristić, *Bez naziva / Untitled*, 1928.





Stevan Živadinović –
Vane Bor, *Fotogram (4)* /
Photogram (4), 1928.

Pedagogija pobune i potlačenih

Pedagogija je po svoj prilici umeće oblikovanja duše naše dece, umeće građenja njihovog znanja, diskursa, njihovih vrednosti i samih osećanja. Zbog toga je ona, neizbežno, poprište neprestanog sukoba između sila potčinjavanja i sila oslobođanja.

– Georges Didi-Huberman, *The Eye of History*

The Pedagogy of Revolt and the Oppressed

Pedagogy is apparently the art of forging the souls of our children, the art of developing their knowledge, their discourses, their values, and their very feelings. It is, therefore, inevitably, a battlefield in which powers of subjugation and powers of liberation are constantly in conflict.

– Georges Didi-Huberman, *The Eye of History*

Deca su "izvorni" nadrealisti, izjavio je Aleksandar Vučo šezdesetih godina prošlog veka u jednom intervjuu. Opisao ih je kao rođene sanjare koji na svet gledaju očima nesputanim stvarnošću, uvek u nastojanju da pobegnu od svakodnevnog i istraže nemoguće. Deca se protive stagnaciji, nagonski razlikuju banalno od bitnog i poseduju snažan slobodarski duh koji ih gura ka još većem oslobođanju. Što je najvažnije – posebno za nadrealiste – deca odbacuju dotrajale norme i konvencionalni moral, i odbijaju da budu ograničena granicama između stvarnosti i fantazije, mogućeg i nemogućeg. Kako je Vučo nadahnuto objasnio: „Deca vole da ruše i preskaču ograde i u bukvalnom i u prenesenom smislu tih reči.”¹ Iako je Vučo najviše od svih beogradskih nadrealista pisao za decu, nije bio jedini koji ih je smatrao istinskim nadrealistima. Kroz svoje umetničke, kustoske i teorijske radove, mnogi beogradski nadrealisti su uključivali decu kao umetnike, oponašali njihovu neograničenu kreativnost, stvarali za njih dela u raznim medijima i pisali vizionarske pedagoške tekstove.

Dečje stvaralaštvo kao i stvaralaštvo drugih društveno neprilagođenih grupa – mentalnih bolesnika, zatvorenika, zapostavljenih i nedovoljno zastupljenih slojeva, ili pojedinaca sa specifičnim sposobnostima – nadrealisti su prepoznавали kao oblike verbalnog i vizuelnog izraza koji obiluju spontanošću, slučajnostima, nesputanošću, izlivima iracionalnog i nelogičnog. Takva dela, koja su „kulturno neasimilovana” i koja „pogrešnim viđenjem onoga što je umetnički kodifikovano ukazuju na put koji nadrealistički umetnik treba da sledi,” tumačena su kao primeri kontrakultурне negacije.² Na primer, u tematskim brojevima protonadrealističkog časopisa *Svedočanstva* iz 1925. objavljeni su izabrani radovi marginalizovanih i osetljivih grupa kao što su mentalno oboleli (broj 6, priredio Dušan Matić pod naslovom *Zapis iz pomračenog doma*, prema poluautobiografskom romanu Dostojevskog *Zapis iz mrtvog doma*), gluva deca (njihovi crteži olovkom na temu snova), slepi, osuđenici, prostitutke, samoubice, prosjaci, beskućnici i čudaci (broj 7, naslovlen *Pakao*). Objavljeni su i

Children are the true surrealists, proclaimed Aleksandar Vučo in a 1960s interview. He described them as natural-born dreamers who see the world through eyes unbound by reality, always seeking to escape the ordinary and explore the impossible. They reject stagnation, instinctively distinguish the banal from the genuinely profound, and have a fierce spirit of freedom that propels them toward even greater liberation. Most importantly—especially for the surrealists—children reject stale norms and conventional morality, and refuse to be confined by the borders between reality and fantasy, the possible and the impossible. In Vučo's vivid words: “Children love to jump over barriers and demolish them, both literally and figuratively.”¹ Though Vučo was the most prolific among the Belgrade surrealists in writing for children, he was far from alone in viewing them as the ultimate surrealists. Across their artistic, curatorial, and theoretical pursuits, many Belgrade surrealists embraced children as creators, mimicked their boundless creativity, crafted works for them across various media, and penned visionary pedagogical texts.

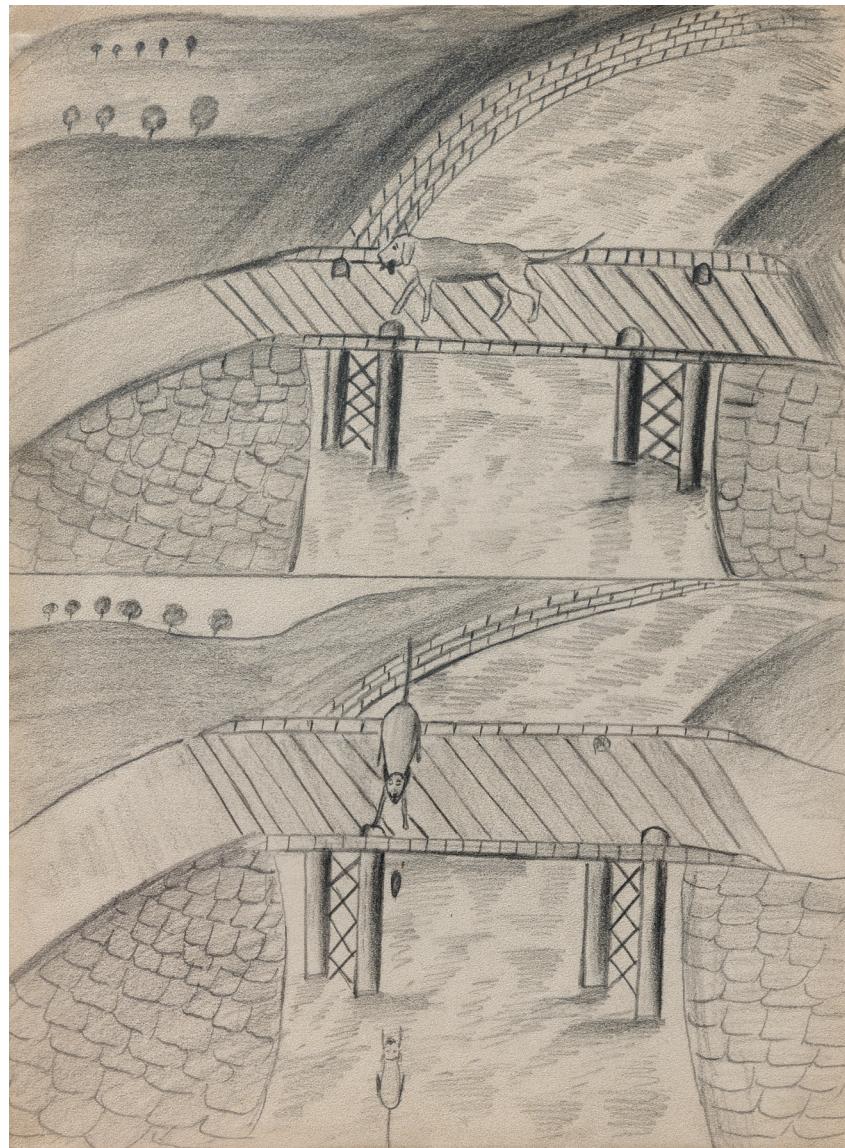
Surrealists recognized the work of children along with that of other social outsiders and misfits—mentally ill, prisoners, un- and under-represented, differently abled—as forms of verbal and visual expression ripe with spontaneity, chance, uninhibitedness, outbursts of the irrational and the illogical. They perceived such works as examples of countercultural negation: “culturally unassimilated and with a ‘wrong’ perception of what is artistically codified, they point to the path that the surrealist artist should follow.”² For example, the 1925 thematic issues of the proto-surrealist journal *Testimonies* showcased selected works from marginalized and vulnerable groups, such as the mentally ill (issue no. 6, edited by Dušan Matić and titled *Notes from an Eclipsed House*, after Dostoevsky's semi-autobiographical novel *Notes from a Dead House*), deaf children (featuring their pencil drawings on the theme of dreams), the blind, convicts, sex workers, suicides, beggars, the homeless, and lunatics (issue no. 7, titled

1 Citirano u: Dejan Bogojević, „Aleksandar Vučo – osnivač nadrealizma u dečjoj poeziji,” *Knjижevni pregled*, god. 1, br. 3 (jesen 2010): 46; takođe videti: Ahmed Hromadžić, *Dečji pisci o sebi* (Beograd: Mlado pokolenje, 1968).

2 Dejan Sretenović, „Razstručavanje u beogradskom nadrealizmu”, B. Jović, J. Novaković, P. Todorović (ur.), *Od avangarde do nadrealizma* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2015), str. 356.

1 Quoted in Dejan Bogojević, “Aleksandar Vučo—osnivač nadrealizma u dečjoj poeziji,” *Knjижевni pregled*, god. 1, br. 3 (Fall 2010): 46; see also Ahmed Hromadžić, *Dečji pisci o sebi* (Beograd: Mlado mokoljenje, 1968).

2 Dejan Sretenović, “Razstručavanje u beogradskom nadrealizmu [Deskilling in Belgrade Surrealism],” B. Jović, J. Novaković, P. Todorović (eds.), *Od avangarde do nadrealizma* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2015), 356.



Dečji crtež iz 1920-ih na temu *San* / Children's artwork from the 1920s, with the theme *Dream*

dnevnički zapisi i sastavi učenika osnovnih i srednjih škola, štampani u poslednjem broju (*Svedočanstva* br. 8, naslovljen *Raj*) koji je priredio Marko Ristić.³

U uvodnoj napomeni Ristić objašnjava zašto je to učinjeno: „Hteo bih da razgolitim za trenutak bar, taj ZAKON RAJA u nama. ... Oslobođenje ličnosti, oslobođenje od društva, od samog života, svetli ljubičasti vihori raja!“⁴ Nešto dalje u istoj svesci, Ristić

Hell). It also included diary entries and essay excerpts from elementary and middle school children printed in the last issue (*Testimonies* no. 8, titled *Paradise*) edited by Marko Ristić.³ His introductory note explains reasons of their inclusion: “I would like to strip bare, for a moment at least, that LAW OF PARADISE within us. ... Liberation of the individual, liberation from society, from life itself, bright violet whirlwinds of paradise!”⁴

³ Ona se mogu videti na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 19. oktobar 2024 - 24. februar 2025.

⁴ Iz prvog dela uvoda temata *Raj* Marka Ristića. Videti

These are on display at the exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia, October 19, 2024 – March 10, 2025.

From the first part of introduction to the thematic cluster *Heaven/Paradise* by Marko Ristić. See *Testimonies*, no. 8, (March 1, 1925): 1.

ovako najavljuje odlomke iz dečjih „sastava o raju“:

„DETINJSTVO je doba življenja u samome snu, kada je stvarnost preplavljena maštom, podleže bujicama unutarnjeg maštanja, detetu se još događaji stvarnosti preobražavaju pod srebrnom mrežom sna, i igraju jednu ulogu u carstvu imaginacije koju odrasli i ne slute. Detinjstvo još nije podvrgnuto zakonima racionalnosti, ono je postojbina slobode, neskrivene poezije i igre na planu svakodnevnih događaja (i time, kao ljubav, kao snovi, kao proročanstva, egzaltacije, ekstaze, svetlost raja na životu). Odrasli, zahvaćeni društvenom mehanikom, moraju da kriju sve nepromišljene pokrete i sva nagla nadahnuta koji se ne mogu korisno primeniti na tok svakodnevnog života, diktirani iracionalnom žudnjom za slobodom i za apsolutnom uzaludnošću, koja čuti u nama iza svih razumnih shvatanja, navika, uslova, društvenog života.

Rajska svetlost bezuzročnosti, besciljnosti, nekonvencionalnosti, rasipa se preko detinjstva. Pre nego što uđu u kolosek socijalnih pravila i odnosa, kupaju se deca u svežini slobode, u jednom neposrednom shvatanju života, u igri nevezanih snova, koju više ne razume duh čija je vizija deformisana i skučena logikom prividnosti, zastorima zdravog razuma, intelektualnog koristoljublja.”⁵

Dva pojma iz Ristićevog teksta – želja (žudnja) i društvena kritika – pokazaće se ključnim za beogradski nadrealistički krug tridesetih godina, izvršivši presudan uticaj na njihova književna dela namenjena i deci i odraslima. Dok su nadrealisti tokom 1920-ih oponašali dečje originalno poimanje stvarnosti i dovitljivu, agramatičku upotrebu jezika uz česte igre reči⁶, u Kraljevini Jugoslaviji, koja se 1930-ih godina sve očiglednije pretvarala u autoritarnu državu, njihova dela su se u značajnoj meri približila društvenoj kritici.

Svedočanstva, br. 8 (1. mart 1925): str. 1.

5 Iz četvrtog dela uvida temata *Raj* Marka Ristića. Videti Svedočanstva, br. 8 (1. mart 1925): str. 9.

6 Primeri obuhvataju, između ostalog, pesmu Dušana Matića „Godišnja doba“ iz 1922. i primer automatskog teksta „Besposleni pop i jariće krsti“ (objavljenog u almanahu *Nemoguće*) iz 1930. godine, prozna dela Monija de Bulija „Sotona“, „Basna“ ili „Reči-beskrućnice“ iz njegove zbirke *Krilato zlato* iz 1926. godine, pesmu Aleksandra Vuča i Dušana Matića „Zarni vlač“ (almanah *Nemoguće*, 1930), crteže Matića i Vana Bora (Stevan Živadinović), kao i Vučovo poemu „Humor zaspalo“, objavljenu kasnije kao zasebno nadrealističko izdanje (Nadrealistička izdanja, 1932), ili kolaž Vana Bora nastao iste godine (1932) koji je bio uključen u Ristićev „Nadrealistički zid“.

Somewhat later in the same issue, Ristić introduces excerpts from children's "essays about paradise" in the following way:

"CHILDHOOD is a time of living within a dream itself, when reality is overflowed with imagination, subject to the torrents of inner fantasy. For the child, the events of reality are still transformed under the silver web of the dream, and play a role in the realm of imagination that adults cannot even suspect. Childhood has not yet been subjected to the laws of rationality; it is the homeland of freedom, of unhidden poetry and play on the plane of everyday events (and thus, like love, like dreams, like prophecies, exaltations, ecstasies, it is the light of paradise upon life). Adults, constrained by the social mechanism, must hide all inadvertent movements and sudden inspirations that cannot be usefully applied to the flow of everyday life, dictated by an irrational lust (žudnja) for freedom and for absolute futility, which remains silent within us behind all rational understandings, habits, and conditions of social life.

The paradisiacal light of causelessness, aimlessness, and unconventionality is scattered across childhood. Before they enter the tracks of social rules and relationships, children bathe in the freshness of freedom, in a direct understanding of life, in a play of unbound dreams, which can no longer be understood by the spirit whose vision is deformed and narrowed by the logic of appearances, by the veils of common sense and intellectual self-interest."⁵

Two concepts from Ristić's text—desire and social critique—would prove crucial for the Belgrade Surrealist circle in the 1930s, informing their writings for both children and adults. While surrealists emulated the children's unique perception of reality and playful, agrammatical use of language often resembling pun games⁶ throughout the 1920s, as monarchical

5 From the fourth part of introduction to the thematic cluster *Heaven/Paradise* by Marko Ristić, *Testimonies*, no. 8, (March 1, 1925): 9.

6 Examples include but are not limited to Dušan Matić's 1922 poem "Seasons" (Godišnja doba) and 1930 example of automatic writing "An Idle Priest Baptizes Even Goats" (Besposleni pop i jariće krsti) (published in almanac *Nemoguće*), Monny de Bouilly's prose "Satan" (Sotona), "Fable" (Basna), or "Homeless Words" (Reči-beskrućnice) from his 1926 collection *Winged Gold* (Krilato zlato), Aleksandar Vučo i Dušan Matić's poem "Zarni vlač" (almanac *Nemoguće*, 1930), drawings by Matić and Vane Bor (Stevan Živadinović), as well as Vučo's longer poem *The Humor Asleep* (Humor zaspalo), published later as a separate Surrealist edition

Sklonost ka ispoljavanju društvene kritike postala je odlika nadrealističkih tekstova za decu i odrasle počev od manifesta *Pozicija nadrealizma* koji je decembra 1930. zajednički napisalo i potpisalo jedanaest članova Beogradskog nadrealističkog kruga. Ovaj manifest objavljen je prvi put januara 1931. u dnevnom listu *Politika*, a nekoliko dana kasnije i kao poseban letak. Štaviše, ova otvorena društvena kritika bila je oblikovana prema „savremenom moralu” zasnovanom na „nesvodljivoj konkretnosti želje” ili takozvanom moralu želje.⁷ Njihovi napsi su zato, u većini slučajeva, poprimali revolucionaran, subverzivan karakter.⁸

Objavljena kao zasebno nadrealističko izdanje 1931. godine i prikazana na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, knjiga Petra Popovića *Neću, testera stvarnosti* predstavlja najistaknutiji primer pedagoških tekstova beogradskih nadrealista.⁹ Prvi od tri kratka eseja u knjizi sadrži pismo upućeno Profesoru ili Vaspitaču, dok je drugi, pod naslovom „Nekoliko saveta za pravljenje skandala”, upućen Maturantu.

Za Petra Popovića, profesor ili vaspitač je nitkov, otelovljenje licemerja i kukavičluka, oličenje malograđanskog morala koji se „užasava svojih vitalnih želja”. Pisac se ovde zalaže za „moral želje” i „spasonosni revolt”, odnosno za pravo svesne osobe, koja zna šta želi i ničega se ne boji, da se usprotivi i odupre normativnom moralu. Pišćevo odlučno protivljenje nerealnom, hrišćanskom moralu, koji je tvorevina kukavica, umnogome podseća na Nićev napad na ropski mentalitet hrišćanstva. Petar Popović čak izjednačava svaki oblik mira (bilo Hristovog, monaškog ili evropskog) sa „kokošarnikom” i „najvećom degradacijom čoveka” koja ga pretvara u domaću životinju. Nasuprot tome, ističe hrabrost i poštenje kao vrhunske vrednosti: „Hoću da sam i da ste toliko hrabri i gordi da smete biti uvek u svemu samo iskreni” i „iskreno budite ono što ste ili ne budite ništa”. Kukavičluk degeneriše čoveka u životinju, zbumenu

Yugoslavia became an increasingly authoritarian state in the 1930s, their writings shifted significantly toward social critique. This inclination toward social critique characterized surrealist texts aimed at both children and adults, starting with the manifesto *The Position of Surrealism (Pozicija nadrealizma)* that was collectively written and signed by eleven members of the Belgrade Surrealist Circle in December 1930 and first published in January 1931 in the daily *Politika*, and a few days later as a separate leaflet. Moreover, such open social critique was honed on a “modern moral” based on “the irreducible concreteness of desire” or the so-called “morality of desire [moral želje].”⁷ In most cases, their writings took revolutionary, subversive character.⁸

Published as a separate Surrealist edition in 1931, and presented at the exhibition *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*, Petar Popović's *I Won't, The Saw of Reality (Neću, testera stvarnosti)* represents the most salient example of Belgrade surrealists' pedagogical texts.⁹ The first of three short essays comprises a letter addressed to a Professor or an Educator, while the second, titled “Some Tips for Making a Scandal,” is addressed to the graduating student.

For Petar Popović, the Professor / Educator is a scoundrel, the embodiment of hypocrisy and cowardice, the personification of a bourgeois morality that “dreads its vital desires.” The author advocates for “the morality of desire” and “redemptive revolt,” that is, the right of the conscious person, who knows what s/he wants and fears nothing, to oppose and rebel against normative morality. The author's resolute rejection of unrealistic, Christian morality, which is the product of cowards, reminds one a great deal of Nietzsche's attack on the slave mentality of Christianity. Petar Popović even equates any form of peace (whether Christ's, monastic, or European) with “a chicken coop and the

(Nadrealistička izdanja, 1932), or Vane Bor's collage made in the same year (1932) and included on Ristić's “Surrealist Wall.”

7 Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Beograd: Prosveta, 1985), str. 95–6; prvočitno štampan 1931. kao nadrealističko izdanje. Moral želje se bavi etičkim implikacijama ili razmatranjem posedovanja želja ili delovanja na osnovu njih.

8 Kako su to u svom tekstu *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* (1932) sročili Oskar Davić, Đorđe Kostić i Dušan Matić: „Ali gramatika govora i pisane reči je delotvorna samo ako deluje u okviru sintakse revolucionarne prakse.”

9 Petar Popović, *Neću, testera stvarnosti* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931).

As Oskar Davić, Đorđe Kostić, and Dušan Matić put it in *The Position of Surrealism in Social Process (Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, 1932), “But the grammar of speech and written word is only effective if it operates within the syntax of revolutionary practice.”

Petar Popović, *I Won't, The Saw of Reality [Neću, testera stvarnosti]* (Belgrade: Nadrealistička izdanja, 1931).

strahom od same sebe, navodeći ga da podlegne masovnoj psihologiji. Kako tvrdi Popović, oni svoj kukavičluk, svoju „nemoć pred životom”, objašnjavaju nekakvim lažnim idealima poput društvenog poretka, normi i običaja, iako je kukavičluk zapravo strah od priznavanja sopstvenih želja. Profesor je za njega „podl zločinac”, koji zna, odnosno koji može da zna, ali se boji sebe, boji se svojih životnih želja, svojih erotskih snova, svog pola i zato zabranjuje, sudi, ometa i sputava. Profesor je personifikacija nemoralne pravde, hipokrizije i neiskrenosti, lažnog morala, nepoštenja i nametanja.¹⁰ Glavni pedagoški stavovi u Popovićevoj knjizi predstavljaju odjek ali i aktualizaciju programa beogradskih nadrealista, naznačenog u kolektivno napisanom i potpisanim letku-manifestu *Pozicija nadrealizma* (1931), a teorijski razrađenog u filozofskoj raspravi *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931) koju je napisao Petrov mlađi brat, Koča Popović, u saradnji sa Markom Ristićem.¹¹ U eseju Petra Popovića polemički se ozivljava uvodna reč iz manifesta koji je potpisalo jedanaest nadrealista¹², koja se dovodi u saglasje sa uverenjem Koče Popovića i Marka Ristića da,

„Stvarni moral, međutim, ne može biti drugo no proces, proces koji odgovara postajanju čovekove stvarnosti, izražavanju njegovih izvornih, nagonskih, i u osnovi nesvodljivih zahteva, njegove želje.”¹³

Kao i Koča Popović i Marko Ristić, Petar Popović takođe razlikuje dva morala: „stvarni” ili „savremeni” i „hrišćanski” ili „normativni”.¹⁴ Sva trojica više vrednuju i zagovaraju savremeni moral odnosno „moral želje”, koji se suprotstavlja normativnom/hrišćanskom moralu

greatest human degradation” that turns a person into a domestic animal. Instead, he advocates courage and honesty as supreme values: “be brave to be honest” and “honestly be what you are or be nothing.” Cowardice degenerates person into an animal confused by fear of itself, and leads them to succumb to mass psychology. They explain their cowardice, their own “powerlessness before life” with some false ideal like social order, norms, and customs, but cowardice is truly the fear of recognizing one’s own desires, argues Petar Popović. For him, the Professor is a “vile criminal” who knows or, more precisely, who can know, but who fears himself, who dreads their vital desires, their erotic dreams, their sex, and who prohibits, judges, obstructs, and restrains. The Professor embodies immoral justice, hypocrisy, and insincerity, false morality, dishonesty, and imposition.¹⁰

The main pedagogical points in Popović’s essay both resonate and actualize the Belgrade surrealists’ program, which was articulated in the collectively written and signed leaflet-manifesto *The Position of Surrealism (Pozicija nadrealizma)*, 1931, and theoretically elaborated in the philosophical treatise *Outline for a Phenomenology of the Irrational (Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog)*, 1931, written by Petar’s younger brother, Koča Popović in collaboration with Marko Ristić.¹¹ Petar Popović’s essay polemically reenacts the opening statement from the manifesto signed by eleven surrealists,¹² as well as aligning itself with Koča Popović and Marko Ristić’s conviction that,

“Real morality, however, cannot be anything other than a process, a process that corresponds to the becoming of

10 Isto, str. 13.

11 Videti: Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog* (Beograd: Prosveta, 1985). Ovaj traktat se izdvaja kao „najambiciozniji i najprovokativniji tekst u čitavom srpskom nadrealizmu. [...] Ni u jednom drugom delu, ne samo srpskog nadrealizma već i nadrealizma u celini, nije na tako ambiciozan način prikazana povezanost poetskog, teorijsko-metodološkog i filozofskog tumačenja stvarnosti kao i veza između psihanalize, marksizma i nadrealizma.” Pavle Milenković, *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma* (Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012), str. 164–5.

12 „Ceo jedan svet protiv celog jednog sveta. Svet beskonačne dijalektike i dinamične konkretizacije protiv sveta mrtvačke metafizike i apstrakte i zadrigle statičnosti. Svet oslobođenja čoveka i nesvodljivosti duha protiv sveta represije, svodenja, moralne i druge kastracije. Svet neodoljivog nekoristoljublja protiv sveta posesije, konfora i konformizma, kukavne lične sreće, osrednje sebičnosti, svih kompromisa.” *Pozicija nadrealizma*, 1931, bez paginacije.

13 Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt...*, str. 92.

14 Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt...*, str. 93, 97.

10 Ibid, 13.

11 See: Popović, Koča, and Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog [Outline for a Phenomenology of the Irrational]*. Belgrade: Prosveta, 1985. This treatise has been recognized as “the most ambitious and most provocative text of entire Serbian surrealism. [...] In no other work, not only of Serbian surrealism but of surrealism as a whole, is the connection between the poetic, theoretical-methodological, and philosophical interpretation of reality, and the link between psychoanalysis, Marxism, and surrealism, presented in such an ambitious way.” Pavle Milenković, *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma* (Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012), 164-5.

12 “An entire world against an entire world. A world of infinite dialectics and dynamic concretization against a world of deadly metaphysics and abstract, bloated staticity. A world of human liberation and the irreducibility of the spirit against a world of repression, reduction, moral and other forms of castration. A world of irresistible selflessness against a world of possession, comfort, and conformity, cowardly personal happiness, mediocre selfishness, all compromises.” *The Position of Surrealism*, 1931, 1.

i cenzorskoj savesti, kao i čitavom sistemu utilitarnih principa samoodržanja. Po njihovom mišljenju, želja i nesvesno, u prostoru iracionalnog, uzajamno proizvode jedno drugo, ali je za ispunjenje želje neophodna svest.¹⁵ Želja, tvrde oni, premošćuje jaz između iracionalnog i racionalnog samo ako je neiskvarena, odnosno samo ako osoba „ima hrabrosti da bude iskrena” i da „iskreno bude ono što jeste”. Međutim, ako je osoba neiskrena prema sebi i strahuje od svojih želja, onda je „želja [lako] izopačena u proračunatost, u sistem, u štićenje interesa, u racionalan niz prohteva, uopštena i ustaljena u apstraktan pojam, [ona] nije uopšte više želja.”¹⁶ Popović i Ristić u *Nacrtu* takođe naglašavaju da je svest neophodna za autentičnost i ispunjenje želje, mada ovakav uvid prati kritika izopačenja želje u ambiciju, lični interes, težnju za slavom i uspehom, što predstavlja još jedan oblik utilitarnog principa i zbog toga traži angažovanje svesti, uključujući i svesno angažovanje želje. Kritikujući utilitarnost u oblasti želje, oni ne govore o nekoj „drugoj” želji, već o „utilitarnom racionalizmu volje” iz kog nastaju lažni ideali kao što su, najčešće kruti i statični, društveni poredak i norme. Savremeni moral, sa svoje strane, počiva na „instinktivnoj želji” i „dijalektičkoj negaciji normativnog morala”, te omogućava oslobođenje želje i zato ima subverzivan i revolucionaran karakter. Savremeni „moral želje” ostvaruje ovo oslobođenje „sistematizovanom akcijom”; otud je njegova priroda revolucionarna.¹⁷

Drugi esej Petra Popovića iz knjige *Neću, testera stvarnosti* (1931), pod naslovom „Nekoliko saveta za pravljenje skandala”, upućen je jednom maturantu i predstavlja „pokaznu vežbu” iz savremenog morala ali i priručnik za preduzimanje aktivnih mera za omogućavanje njegovog „konkretnog delovanja”. Razmatrajući značaj i metod nastanka skandala kao čina „spasonosnog revolta”, pisac nalazi da je pobuna od suštinske važnosti za lični i društveni napredak.

15 „Jer želja ni prvo bitno ne može postojati kao neka apstraktna sila koja apriori bitiše sama po sebi i sama za sebe, već postoji samo u odnosu prema spoljnom svetu, vezana za predmet prema kome je prirodno okrenuta.” (Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt...*, str. 94–95).

16 Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt...*, str. 94.

17 Koča Popović i Marko Ristić, *Nacrt...*, str. 97. Upravo je ovo poenta koju iznosi Milenković u svojoj knjizi *Uvod u sociologiju nadrealizma*, str. 143–144. Milenković s pravom primećuje da je želja o kojoj se govorи u *Nacrtu* bliža pojmovima „volje” (kao „volja za znanjem”) i samog znanja, koje se ogleda u dijalektičkoj sintezi racionalnog i iracionalnog ili „stvaralačke moći” nego seksualnoj želji kao takvoj. Petar Popović, međutim, u okviru svog shvatjanja vitalnosti i potencijala ovog pojma podrazumeva i seksualnu želju i erotske snove.

human reality, the expression of its original, instinctual, and fundamentally irreducible demands, its desire.”¹³

Both Petar Popović and Koča Popović and Marko Ristić recognize two moralities: “real” or “modern,” and “Christian” or “normative”¹⁴ They all favor and advocate for modern morality, or “the morality of desire” (*moral želje*), which is in antagonism with normative/Christian morality and censorious consciousness, as well as with the entire system of utilitarian principles of self preservation. In their view, desire and the unconscious, in the space of the irrational, mutually generate each other, but consciousness is necessary for the fulfillment of desire.¹⁵ According to them, desire bridges the gap between the irrational and the rational only if it is uncorrupted, that is, only if the person is “brave to be honest” and “honest to be what they are.” If the person is insincere to themselves and fears their own desires, however, then “desire [is easily] perverted into calculation, into a system, into the protection of interests, into a rational sequence of whims generalized and fixed in an abstract concept, [it] is no longer desire at all.”¹⁶ In *Outline* Popović and Ristić recognize that consciousness is necessary for the authenticity and fulfillment of desire, but they accompany this insight with a critique of the perversion of desire into ambition, self-interest, the pursuit of fame, and success, which also represents a form of the utilitarian principle, and therefore requires the engagement of consciousness, including the conscious engagement of desire. Criticizing utilitarianism in the field of desire, they do not speak of some “other” desire, but rather of the “utilitarian rationalism of the will,” which gives rise to false ideals such as typically rigid and static social order and norms. Modern morality, for its part, being based on “instinctual desire” and “dialectical negation of normative morality,” enables the liberation of desire and therefore has a subversive and revolutionary character. Modern “morality of desire” realizes this liberation through “systematized action;” thus, it is revolutionary.¹⁷

13 As expressed in Koča Popović and Marko Ristić, *Outline...*, 92.

14 Koča Popović and Marko Ristić, *Outline...*, 93; 97.

15 “[D]esire cannot originally exist as some abstract force that a priori exists by itself and for itself, but only in relation to the external world, tied to the object to which it is naturally directed.” (Koča Popović and Marko Ristić, *Outline...*, 94-95).

16 Koča Popović and Marko Ristić, *Outline...*, 94.

17 Koča Popović and Marko Ristić, *Outline...*, 97. This is

Ipak, upozorava on, pobuna mora biti delotvorna i svrshodna. Skandal ne treba da služi samo za privlačenje pažnje, već cilj treba da bude demoralisanje i osporavanje ukorenjenih vrednosti i predstavnika savremenog društva. Da bi izazvao istinske promene i otpor, kako ističe Popović, skandal mora biti namerno planiran, hrabar i ozbiljan, u nameri da se poremeti *status quo* i podstakne lično i kolektivno buđenje i oslobođenje. Tekst savetuje čitaocu da skandalu pristupi smelo, da predviđi društvenu reakciju i da ostane istrajan u svojim uverenjima. Uz to, da bi bio delotvoran, skandal treba da predstavlja verodostojan odraz misli i osećanja, jer neiskrenost neće izazvati željeni rezultat, a to je da se uzdrmaju i pokolebaju uvreženi stavovi i ponašanja. Krajnji cilj je upotreba skandala kao sredstva za lični i društveni preobražaj.

Pravljenje skandala je kod Petra Popovića jedna od mogućnosti radikalnog nadrealističkog delovanja, nalik na obaveznu higijenu koja pojedinca održava u zdravom stanju akutnog revolta. Cilj njegovog radikalnog pedagoškog predloga sličan je onom istaknutom u letku-manifestu *Pozicija nadrealizma* (1931), koji je Popović potpisao u Beogradu, 23. decembra 1930, zajedno sa još deset nadrealista:

„Sprovoditi hotimičan *skandal*, izazivati, demoralisati, i zahtevati ozbiljnost i strogu, osnovnu časnost svake reči i svakog postupka.”¹⁸

Pored toga što su skandal, kao vid „konkretnе“ i „sistematizovane akcije“, smatrali za instrument otpora lažnom buržoaskom moralu i za sredstvo ličnog i društvenog preobražaja, beogradski nadrealisti su verovali da je pobuna od suštinske važnosti za lično i društveno napredovanje. Popovićeva *pedagogija pobune* okrenuta je nadrealističkom stvaranju „viška stvarnosti“ i nadrealističkim aktivnostima kao maksimalno pobunjenoj realnosti. Stoga je ona bliža idejama one frakcije beogradskih nadrealista koja se zalagala za aktivnije učešće u revolucionarnoj borbi, vođenoj idejama marksističkog komunizma. Na čelu sa Dušanom Matićem, ovu frakciju činili su sve njegovi bivši đaci, među njima Oskar Davičo i Đorđe Kostić. Njih trojica su zajedno napisali i objavili tekstove u kojima

18 *Položaj nadrealizma*, 1931, bez paginacije. Moguće je da je ovaj poziv na namerno pravljenje skandala bio inspirisan radikalnim predlogom Andrea Bretona za najjednostavniji nadrealistički čin iz *Drugog manifesta nadrealizma* (1929), koji pomirje istrčavanje na ulicu sa pištoljem u ruci i nasumično pucanje u gomilu.

The second text of Petar Popović's *I Won't, The Saw of Reality* (1931), titled "Some Tips for Making a Scandal" and addressed to the graduating student, represents a "demonstration exercise" of modern morality and a manual for its active and acting "concrete action." The author discusses the importance and method of creating a scandal as an act of "redemptive revolt," arguing that revolt is essential for personal and social progress. However, he warns that it must be effective and purposeful. A scandal should not merely be for attention but should aim to demoralize and challenge the entrenched values and representatives of contemporary society. Popović emphasizes that, in order to provoke real change and resistance, a scandal must be intentional, bold, and serious. The intention is to disturb the status quo and encourage personal and collective awakening and liberation. The text advises the reader to approach scandal with courage, to anticipate social backlash, and to remain steadfast in their convictions. Moreover, the scandal should reflect true thoughts and feelings to be effective, as insincerity will not produce the desired impact: challenging and disrupting conventional attitudes and behaviors. The ultimate goal is to use scandal as a tool for personal and societal transformation.

For Petar Popović, provoking a scandal represents one of the proposals for radical surrealist activity, as a hygienic necessity that keeps the individual in a healthy condition of acute revolt. The goal of his radical pedagogical proposal is no different from the one expressed in the leaflet-manifesto *The Position of Surrealism* (*Pozicija nadrealizma*, 1931), which he co-signed with other ten surrealists in Belgrade on December 23, 1930:

“To carry out a deliberate scandal, provoke, demoralize, and demand seriousness and strict, fundamental honesty in every word and every action. [...] It is time for man to give himself the right, not to seek it. On the path to the concretization of man, the ideological integration of our total persistence, it is clear to us that, in the face of everything that stands as resistance or

the point Milenković makes in his book *Introduction to the Sociology of Surrealism*, p. 143-144. Milenković aptly remarks that the desire discussed in the *Outline* is closer to the notions of 'will' (as a 'will for knowledge' and knowledge itself, manifested in a dialectical synthesis of rational and irrational) or 'creative power' than to the sexual desire per se. Petar Popović, however, includes sexual desire and erotic dreams in his understanding of the vitality and potentiality of the concept.

uspstavljuju vezu između, s jedne strane, „stanja revolta” i „produbljenja revolta” i, sa druge, „razvoja svesti” i „kondenzovanja podsvensnih ili svesnih misli u delo” koje „napada, nagriza i menja same uslove i faktore uobražene i nepodnošljive svakodnevice”.¹⁹ Kao svojevrsna njihova prethodnica, Petar Popović revolt naziva „spasonosnim” zato što on vodi ka izmenjenoj svesti i „višoj fazi delovanja”.²⁰ Stoga on maturantu savetuje da bi omladina trebalo da se odazove njegovom predlogu „ne kako bi ga prihvatiла, već kako bi ga aktivirala, jer samo uzajamno delovanje ima moć preobražaja”.²¹ Ovaj iskreni poziv na anarchističku pobunu u skladu je sa sledećom argumentacijom iz letka-manifesta *Pozicija nadrealizma* (1931):

”Vreme je da sebi čovek daje pravo a ne da ga traži. Na putu konkretizacije čoveka, te idejne integracije naše totalne upornosti, nama je jasno da pred svim onim što je na tom putu otpor ili smetnja, naš *revolt* može jedino da uzme karakter *delujuće, neprestane, rušilačke akcije*.²²

Da je pedagogija bila jedan od strateških fokusa Beogradskog nadrealističkog kruga svedoči i istaknuta pozicija neobičnog pitanja koje se našlo na kraju njihove *Ankete o želji*, objavljene u trećem broju časopisa *Nadrealizam danas i ovde* (jun 1932), zvaničnom glasilu beogradskih nadrealista. Pitanje je formulisano ovako: „7. Kakvu dužnost dajete roditeljima i vaspitačima dece i omladine s obzirom na želju? Koje opasnosti vidite od rđavih vaspitnih metoda, a kakve koristi od dobrih u tom slučaju? Kakvo je vaše mišljenje o vaspitnim metodama koje se upotrebljavaju ili su se upotrebljavale u raznim zemljama i dobima, s obzirom na neobuzdane želje omladine?”²³ Među brojnim pronicljivim – ponekad izrazito oprečnim – odgovorima koje su dali Pol Elijar²⁴,

obstruction on that path, our revolt can only take the form of active, continuous, destructive actions. [...] we know that revolt is both the expression and awareness, the cause and effect of the conflict in which we fatally participate.”¹⁸

Not only did the Belgrade Surrealists see the scandal, as a “concrete” and “systematized action,” being both a means for resisting false bourgeois moral and a tool for personal and social transformation, but they also perceived revolt as crucial for personal and social progress. Popović’s *pedagogy of revolt* is geared towards surrealist creation of a “surplus of reality” and surrealist activity as rebellious reality fulfilled to its maximum. It is therefore closer to the faction of Belgrade Surrealists which advocated for more active participation in revolutionary activities guided by the ideas of Marxist communism. Led by Dušan Matić, this faction comprised all his former students, including Oskar Davičo and Đorđe Kostić; the three together wrote and published texts in which they establish connection between “the state of revolt” and “deepening of revolt,” on the one hand, and the “development of consciousness” and “condensation of subconscious or conscious thought into action” that “attacks, corrodes, and changes the very conditions and factors of contrived and unbearable daily life,” on the other.¹⁹ As if anticipating their writings, Petar Popović calls revolt “redemptive” since it leads to another consciousness and a “higher phase of action.”²⁰ He tells the graduating student that youngsters should engage with his proposal “not to receive it but to activate it, for only interactive engagement is transformative.”²¹ This sincere call to anarchist rebellion aligns with the following argument from the leaflet-manifesto *The Position of Surrealism* (1931):

19 Videti, na primer, Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić, „Deklasiranje moralu”, *Nadrealizam danas i ovde* (NDiO), br. 1 (jun 1931): str. 1–6; ili Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić, *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, 1932.

20 Đorđe Kostić, *U središtu nadrealizma*. Sukobi (Beograd: Biblioteka grada Beograda, 1991), str. 191.

21 Sanja Bahun [Sanja Bahun], “Marko Ristić’s Surrealist Wall, Belgrade” [Nadrealistički zid Marka Ristića, Beograd], *Surrealism Beyond Borders* (New York: The Met, 2021), str. 179.

22 *Položaj nadrealizma*, 1931, bez paginacije.

23 *Nadrealizam danas i ovde* (NDiO), br. 3 (jun 1932), str. 26.

24 „Da bi se slobodno razvijao, trebalo bi da je [čovek] kao dete vaspitan od strane dece.” – Pol Elijar (str. 32).

18 *The Position of Surrealism*, 1931, n.p. It is possible that this call for carrying out a planned scandal was inspired by André Breton’s radical proposal about the simplest surrealist act from the *Second Surrealist Manifesto* (1929), which involves running out into the street with a gun in hand and randomly shooting into the crowd.

19 See, for example, Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić, “Deklaširanje moralu” [Degrading of Morality], *Surrealism Today and Here* [NDiO], no. 1 (June 1931): 1-6; or Oskar Davičo, Đorđe Kostić, and Dušan Matić, *The Position of Surrealism in the Social Process* [Položaj nadrealizma u društvenom procesu], 1932.

20 Đorđe Kostić, *U središtu nadrealizma*. Sukobi (Belgrade: Biblioteka grada Beograda, 1991), 191.

21 Sanja Bahun, “Marko Ristić’s Surrealist Wall, Belgrade,” *Surrealism Beyond Borders* (New York: The Met, 2021), 179.

Salvador Dalí²⁵, Momčilo Nastasijević²⁶, Stanislav Vinaver²⁷ i mnogi drugi, Bretonov odgovor (prikazan na izložbi) zavređuje naročitu pažnju. Pored toga što povezuje sve ključne postavke pedagogije beogradskih nadrealista, njegov odgovor ukazuje na stav da je promena društvenih uslova preduslov za moralnu revoluciju, te da postojeći moral valja uništiti i ustanoviti drugi na temeljima budućeg društva:

„Želje detinjstva, pod kojima se za mene krije pojam pravog života, zasluživale bi da budu svete za vaspitače tog detinjstva, kojima bi jedina dužnost trebalo da bude da ga štite i da pomognu u ostvarivanju njegovih želja, ne smatrujući se ni pod kakvim izgovorom ovlašćeni da ih suzbijaju. – Mnogo se govorilo, pre jedno deset godina, o onim gomilama dece ostavljene samoj sebi, u Sovjetskoj Rusiji. Ukoliko znam, najveći broj od njih bio je vraćen društvenom životu, ali, od kombinovane akcije i ovih i onih ostalih, čije je obrazovanje moralo biti tako izvanredno, ja lično očekujem da raščisti poslednje miazme hipokrizije i laži i da mi naznači na najsajniji način da se, sledujući, prvoj potpuno pobedničkoj socijalnoj Revoluciji, odigrala neophodna moralna Revolucija, o kojoj bez one prve ne bi moglo biti govora.”²⁸

Bretonovo uverenje da je neophodna fundamentalna promena morala je, dakle, u saglasju sa „moralom želje“ kod braće Popović i Ristića, dok njegov stav da je promena društvenih uslova preduslov za moralnu revoluciju odgovara političkim i otvorenije marksističkim težnjama Daviča, Kostića i Matića. Za Bretona su, čak,

25 „Pobuditi što veći broj želja; osnažiti ‘princip zadovoljstva’ (najopravdanja težnja čoveka) protiv ‘principa realnosti’. Posledica suprotna metode – pojačavanje ‘principa realnosti’ na ustru ‘principa zadovoljstva’ – budući da je moralna degradacija. Marquis de Sade: jedini savršeni vaspitač neobuzdanih želja omladine. – Salvador Dalí (str. 31).

26 „Uloga roditelja i vaspitača? – Analogna onoj kakvu imaju volja i svest u odnosu na podsvest. [...] Načelo, dakle, jednog celishtodnog vaspitanja bilo bi: znatno veći samorazvoj vaspitnika, pod što je moguće približnijim uslovima, i sa do minimuma svedenim ličnim momentom u korist opštег; bez primene prinudnih sredstava, najneposrednije, ličnim primerom, ukazati pojedincu put koji vodi i njegovom opštem spasu, put srušenja sebe, i kao tela i kao duha, na neophodno, put žrtve (čitat: oslobođenja sebe) kroz nekoristoljubivu delatnost ruku ili mozga, svejedno. – Momčilo Nastasijević (str. 30).

27 „A deca naša, o kojoj pitate? Razviti kod njih želju za Samim sobom. Ne ‘narcizam’ (to jest divljenje sebi). Nego traganje za sobom. [...] Želja: da sebe nađemo i ostvarimo.“ – Stanislav Vinaver (str. 27).

28 Andre Breton, u svom odgovoru na *Anketu o želji*, *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3 (jun 1932), str. 33. Takođe videti: Sofija Ž. Milenković, „Pismo Andrea Bretona – njegov odgovor na Anketu o želji“, *Stogodišnjica nadrealizma*, Beograd: Galerija RIMA (8–21. maj) 2024.

“It is time for man to give himself rights, not to seek them. On the path of concretizing the man, this ideal integration of our total persistence, it is clear to us that in the face of all that resists or hinders this path, our *revolt* can only take the form of *active, constant, destructive action*.²²

That pedagogy was a strategic focus of the Belgrade Surrealist Circle's activities testifies the charged final position of an unusual question in their *The Survey on Desire (Anketa o želji)*, featured in the third issue of the journal *Surrealism Here and Now (Nadrealizam danas i ovde*, June 1932), an official publication of the Belgrade Surrealists. The question is formulated in the following way: “7. What duty do you assign to parents and educators of children and youth regarding desire? What dangers do you see in bad educational methods, and what benefits in good ones in this context? What is your opinion on the educational methods that are or have been used in various countries and eras, considering the unbridled desires of youth?”²³ Among a number of stimulating - sometimes radically opposing - answers provided by Paul Eluard²⁴, Salvador Dalí²⁵, Momčilo Nastasijević²⁶, Stanislav Vinaver²⁷ and many others, Breton's response (on display in the exhibition) is worth looking at closely. Not only does his response ties together all key tenants of the Belgrade Surrealists' take on pedagogy, but it puts forward a belief that the change of social conditions is a precondition for moral revolution, and that the existing morality should

22 *The Position of Surrealism*, 1931, n.p. Mine emphasis.

23 *Surrealism Today and Here [NDiO]*, no. 3 (June 1932): 26.

24 “To develop freely, [a person] should be raised as a child by other children.” — Paul Eluard (*Ibid*, 32.)

25 “Stimulate as many desires as possible; strengthen the ‘pleasure principle’ (the most justified urge in man) against the ‘reality principle.’ The consequence of the opposite method—strengthening the ‘reality principle’ at the expense of the ‘pleasure principle’—is moral degradation. Marquis de Sade: the only perfect educator of unbridled desires in youth.” — Salvador Dalí (*Ibid*, 31).

26 “The role of parents and educators? – Analogous to the role that will and consciousness play concerning the subconscious. [...] Therefore, the principle of a well-rounded education would be: significantly greater self-development of the educator under conditions as close as possible [to the ideal], and with personal momentum reduced to a minimum for the sake of the general; without using coercive means, most directly, by personal example, showing the individual the path leading to his general salvation, the path of reducing oneself, both physically and spiritually, to what is necessary, the path of sacrifice (read: liberation of oneself) through altruistic activities of the hands or the mind, whichever.” — Momčilo Nastasijević (*Ibid*, 30).

27 “And our children, whom you ask about? Develop in them the desire for themselves. Not ‘narcissism’ (i.e., admiration of oneself). But a search for oneself. [...] Desire: to find and realize oneself.” — Stanislav Vinaver (*Ibid*, 27).

I l est donc de l'homme que naissent des idées ou des moyens dans un genre tout à fait nouveau pour l'homme et le répandent par rapport à ce qui est (concurrentement à ce qu'il est pas) pour se traduire spontanément à lui en tant que nécessité morale ou nécessité sociale. Mais alors les deux rôles sont possibles, à la fois C'est soit ces idées et ces exigences qui déclenchent tout processus de modification. Comme la surrévolution communiste, ou plus exactement la révolution communiste, qui déclenche toutes sortes d'expériences, dont celles qui renvoient tout pensée qui se réfère au socialisme à une logique qui n'est pas celle du socialisme. C'est soit cette grande importance qu'a toujours eu l'homme pour nous, pour nous aider à faire évoluer, dans le sens même de ce que j'ai réussi à vous communiquer, à faire évoluer nos idées et nos moyens, mais aussi à faire évoluer nos connaissances, nos connaissances étant également très importantes, au profit de laquelle la transformation du monde ne peut manquer de contribuer pour nous bonheur.

II. La reconnaissance de la conséquence de mes devoirs et de l'obligation de les remplir dans le respect d'une situation particulière.
Il est à notre de me reculer et de me dérober au risque de faire de moi une espèce de pieuvre sans coeur, mais je ne peut me vaincre.
mais il faut d'abord me convaincre constamment que au contraire effect de rester en moi je gagne des succès dans mes devoirs. Je faisais dans ce temps une grande observation, je trouvais des façons tout comme un autre de l'opposition apparaître dans ces devoirs et de ces devoirs moins sûrs leur corrélation se apparaît dans une forme comme celle-là, il me donne de l'assurance pour mon être. Depuis où j'arrive dans cette mesure plus à la confiance (par le renouvellement de mes devoirs) et lorsque de la partie où je me retrouve je suis directement je sens venir à moi autre chose qui me remplace tout à fait en rapport à celle que me rappelle. La connaissance que j'ai de ce petit fait que j'arrive dans une sorte de remplacement sans grande lutte intérieure à la fois la bâtie d'entraînement et pratique qui me suit naturel et les obligations qui entrent dans la construction évolutive m'assurent que j'ai progressé.
J'arrive de l'autonomie en ma force de ces forces à l'autre. Je les sensable d'abord comme être à l'autre. Je les sensable d'abord

en vivant, naitit en se rassurant en vers pour faire à leur mère
III) J'ai certainement, aux yeux des brutes curieuses et bêtes, donné le visage
actuellement, des dires « coupables, immoraux, » mais mes amis me pardont les
mêmes dans cette application et je par impossible le croirais de m'en souvient
moi-même de l'âge, enfance, adolescence, « je manque de vertu/moralité » m'affirmerais-je
me rappelerai, si je puis dire, l'adolescence avec laquelle

V. Moniste n'abstient pas de penser pas de différence essentielle entre les besoins sensoriels, matériels et les besoins spirituels. L'esprit n'a pas pour moi d'existence indépendante du corps, ce que l'on nomme pour une grande partie de la matière organique d'une certaine façon, les besoins de l'esprit - n'est pas à l'écart des besoins du corps, il n'a pas davantage à être identifié à ces besoins ou n'est au contraire de ces besoins. On peut leur accorder la suprematie mais non, à coup sûr,

for priority, see also *blessing*

U. La cause du concept de désir à la passion ou à l'ambition, par exemple, me paraît être absolument justifiée. La passion est en effet la partie de connaissance de l'unité de deux. Mais ce sont que faire autant qu'il est, que pour tout les objectifs sociaux de ce que il est, il y a un rapport entre le désir de fusion de ces deux. Il est en effet une unité dans la personne. L'ambition est aussi de ce désir résultante de la contradiction qui existe entre le droit social arbitraire qui prend en compte ses rapports de ce deux. Mais il le désir d'autre chose que ils ont de nous. C. et fil, qui parla de nous, nous avons une législation qui nous empêche de recevoir, disons lui avec lui, à leur aventure, d'un pouvoir d'agitation des masses ou les peuples que nous fait accorder une importance volontaire à ces manifestations de peuple notamment associées, les plus caractéristiques parmi eux.

VII Les débâcles de l'infance sont également vues pour faire la malice de la moitié noire, minuscules et bâclées par des personnes qui ne pensent pas avoir à charge que de la protéger et de les aider dans leur réalisation de ces débâcles, sans se croire sous aucun prétexte autorisées à les empêcher. On interdit tout ce qui porte à la goutte d'eau, de ces boudins d'enfants bons à rien, utiles en Russie soviétique. Il vaut mieux savoir que le plus grand nombre d'entre eux sont destinés à être recyclés par la police sociale noire, de l'action combinée de ceux-ci et des autres dont la force brune aura été si miraculeuse, j'attends personnellement qu'il leur soit donné de dresser plusieurs d'hydro-avions et de mensonges et me signifie de la manière la plus abstraite que nécessaire à la première Révolution sociale finiront par réussir, la indispensable Révolution noire, dont il n'est pas sûr que personne sera alors tenu d'avoir honte.

Jewell Bretts

Pismo Andrea Bretona upućeno Marku Ristiću i redakciji časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, 27-28.

mart 1932. / Letter from André Breton to Marko Ristić and the editorial team of *Nadrealizam danas i ovde (Surrealism Here and Now)*, March 27-28, 1932

želje dece kao i odraslih u skladu "sa zahtevima čitave jedne klase, potlačene klase, u čiju korist transformacija sveta ne može a da se ne izvrši jednog skorog dana."²⁹ *Pedagogija potlačenih* beogradskih nadrealista najdetaljnije je opisana u delima Dušana Matića, posebno u njegovom „Predgovoru za decu“ štampanom uz nadrealističko izdanje poeme *Podvizi družine Pet petlića* Aleksandra Vuča (1933). U predgovoru Matić piše: „S jedne strane deca bede. S druge strane deca bogataša. [...] Jedne urniše beda. Druge unakazuje bogatstvo.“ Poput većine odraslih, ta deca su „žrtve ovog društva“. ³⁰ Ali „pravo detinjstvo, koje hoće da uguše“, nastavlja Matić, „probija kroz kamenje pretnji, teške šamare, grdnje, školske laži, psovke, bedu i bogatstvo.“³¹ Marko Ristić govori u ime svih nadrealista

be destroyed and a new one established on the foundations of the future society:

"The desires of childhood, under which I find hidden the concept of true life, deserve to be sacred to those who shape that childhood [educators], whose only duty should be to protect the child and help her realize her wishes, without being considered under any pretext authorized to suppress them. Ten years ago, there were numerous debates about the large number of children left on their own in Soviet Russia. As far as I know, the majority of them were successfully reintegrated into social life. But I personally expect that the combined action of these children and others like them (whose experience of childhood must have been so extraordinary) will clear out the last miasma of hypocrisy and lies and indicate in the most glorious way that, according to the first entirely victorious social revolution, the necessary moral Revolution also occurred, without which the first one could not have

29 Andre Breton, *Anketa o želji, Nadrealizam danas i ovde*, br. 3 (jun 1932), str. 32.

30 Aleksandar Vučo and Dušan Matić, The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang, preveli i priredili A. Bošković i A. Mors [A. Morse] (Leiden: Brill, 2022), str. 50. Prvobitno je ovo delo objavljeno 1933. kao posebno nadrealističko izdanje.

31 Isto.

kada u svojoj recenziji Vučove i Matićeve knjige, 1934. godine, piše da „pravo detinjstvo, kao predstavnik istinske želje”, probija malograđansku uštogljenost i ozbiljnu racionalnost odraslih. Takav proboj kroz „stege i rešetke psiho-fizičke cenzure, uobičava se u snu, humoru, u poeziji.”³² Vučova poezija, kao „živ protest protiv ugnjetavanja dece”, prenosi uvid da poezija za decu „neodložno postavlja čitavo pitanje vaspitanja, pa i čitavo pitanje moralu.”³³

Objavljena u okviru beogradske edicije „Nadrealistička izdanja”, knjiga *Podvizi družine Pet petlića* (1933) zajedničko je delo dvojice istaknutih beogradskih nadrealista: Aleksandra Vuča, tvorca ove poeme, i Dušana Matića, autora predgovora kao i neobičnih kolaža i pratećih proznih tekstova koji ih „objašnjavaju”. Kao redak primer avangardne foto-poezije za decu, i možda jedinstven primer nadrealističkog „romana u stihovima”³⁴ dopunjenoj foto-montažama/foto-kolažima,³⁵ *Podvizi družine* istovremeno predstavlja krunski prikaz kolektivnog nadrealističkog pokreta i simbolično označava kraj istorijskih avangardi u Jugoslaviji. Kombinujući stihove i foto-kolaže kako bi svojoj knjizi dali novu, revolucionarnu formu, Matić i Vuč su dali primer kako jugoslovenska književnost za decu treba da izgleda. Sastavili su umetničko delo sa dva odvojena narativna programa koja zajedno grade društveno angažovanu priču, usmerenu jednakom protiv zatvaranja narativa i protiv zatvaranja političkih mogućnosti.

Radnju u *Podvizima družine Pet petlića* čini jednostavna i optimistična priča o grupi odvažnih i snalažljivih dečaka koji spasavaju jednu devojčicu iz manastira,

32 Marko Ristić, „O modernoj dečjoj poeziji”, *Prisustva* (Beograd: Nolit, 1966), str. 22. Prvobitno štampano u dnevnim novinama *Danas*, br. 3 (1. mart 1934).

33 Marko Ristić, „O modernoj dečjoj poeziji”, *Prisustva* (Beograd: Nolit, 1966), str. 21.

34 Vučova upotreba forme „romana u stihovima” odraz je nadrealističke sklonosti ka raznovrsnim oblicima narativne poezije u kojima se romaneskna naracija prenosi putem stiha, a ne proze. Drugim rečima, ova forma nastavlja romanesknu tradiciju, istovremeno creći iz njenih epskih izvora, kako to opisuje Mihail Bahtin; videti M. M. Bakhtin, “Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel,” *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 3–21.

35 Iako sam svestan razlike između termina „foto-kolaž” (originalno umetničko delo) i „foto-montaža” (mehanički reprodukovani foto-kolaž), upotrebljavam ih naizmenično u ovom tekstu, posebno zbog toga što je i sam Matić svoje radeve nazivao „kolažima”. Za više informacija o razlici između kolaža i montaže, videti: Marjorie Perloff, “Collage and Poetry,” *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vols (New York: Oxford University Press, 1998), Vol. 1, 385.

happened at all.”²⁸

Breton’s statement about the necessity of a fundamentally changed morality, thus, aligns with “the morality of desire” in the writings of brothers Popović and Ristić, while his belief in change of social conditions as a precondition for moral revolution is in tune with Davičo, Kostić, and Matić’s political and more openly Marxist thrust. For Breton, more importantly, desires of both children and adults are “in concordance with the requirements of an entire class, the oppressed class, and a transformation of the world must be performed one day to its benefit.”²⁹

Belgrade surrealists’ *pedagogy of the oppressed* found most vocal voice in Dušan Matić and his “Foreword for Children,” written specifically for the surrealist edition of Aleksandar Vučo’s *Fine Feats of ‘Five Cockerels’ Gang (Podvizi družine “Pet Petlića,” 1933)*. There, he writes, “On the one side are children of poverty. On the other side—children of the rich. [...] The first are debased by poverty. The others are disfigured by wealth.” Like most adults, these children are “victims of this society.”³⁰ But “true childhood, which they want to suppress,” Matić declares, “squeezes up through the threatening stones, the heavy slaps, cruel words, schoolhouse lies, curses, poverty and wealth.”³¹ Marko Ristić speaks for the surrealists in general when he writes in his 1934 review of Vučo and Matić’s book that “true childhood,” as representative of true desire, “penetrates the bourgeois stuffiness and serious rationality of adults. Such a breakthrough through the clutches and grids of psycho-physical discipline is given shape in dreams, humor, and poetry.” Vučo’s poetry, as a “living protest against the repression of children,” works toward this end: “It communicates indirectly the insight that poetry for children questions all education, even all morality.”³²

28 André Breton, in his response to the “Survey on Desire” (*Anketa o želji*), Nadrealizam danas i ovde, no. 3 (June 1932), 33. See also: Sofija Ž. Milenković, “The Letter of Andre Breton – His Response to the Survey on Desire,” *Stogodišnjica nadrealizma*, Beograd: Galerija RIMA: (8–21. maj) 2024.

29 André Breton, “Survey on Desire” (*Anketa o želji*), *Nadrealizam danas i ovde*, no. 3 (June 1932), 32.

30 Aleksandar Vučo and Dušan Matić, *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang*, Eds. and transl. by A. Bošković and A. Morse (Leiden: Brill, 2022), 50. Originally published as a separate surrealist edition in 1933.

31 Ibid.

32 Marko Ristić, “O modernoj dečjoj poeziji” (On Modern Poetry for Children), *Prisustva* (Beograd: Nolit, 1966), 14–25. Originally published in the daily *Danas*, no. 3 (March 1, 1934).

zvanog Državni institut za devojčice, kojim upravljaju zle časne sestre. Čitalac prati filmsku naraciju o događajima koji se uglavnom odvijaju oko manastira/instituta. Vučov „roman u stihovima“ počinje slično kao *Lov na Snarka Luisa Kerola* – opisom glavnih likova poeme: petorice dečaka (Kraka, Njore, Jova, Bulja i Đođa-voda) i devojčice Mire, kao i glavne negativne junakinje, sestre Kalavestre. Dečaci su prikazani kao samostalne ličnosti, uglavnom nezavisni od bilo kakvog roditeljskog nadzora; nekolicina njih je izričito identifikovana kao deca iz radničke klase ili siromašna deca. Pošto se institut/manastir nalazi blizu igrališta ovih „petlića“, oni otkrivaju da Mira tamo boravi protiv svoje volje te zajednički odlučuju da je spasu od zlobnih časnih sestara koje je drže zatočenu. Iako je prvi pokušaj spasavanja bio dobro osmišljen, nije uspeo zbog toga što je jedan od dečaka, Njore, bio previše gladan. Njoreva glad je u isto vreme humoristička odlika (zovu ga „ždera Njore“) i osobina koju on upadljivo deli sa mnogom drugom decom iz siromašnih slojeva. Isprva razočarani neuspehom, petlići uskoro dolaze na novu ideju – da Miru spasu uz pomoć letećeg balona. Uspevaju da ubede oronulog starca, Čika Abažura, da im napravi luftbalon, i uz njegovu pomoć – uprkos snažnom otporu Kalavestre i nekoliko za dlaku izbegnutih promašaja – na kraju spasavaju Miru. Utvrdivši da u gradu nisu bezbedna, deca beže u park smešten na rečnom ostrvu na obodu grada, Adu, gde nastavljuju da se kriju od društva – od svojih porodica, časnih sestara i drugih građana raznih profesija. Ovo pusto ostrvo postaje ne samo privremeno utočište već i veseli poligon za uživanje u slobodi. Poema se završava kratkim rimovanim epilogom koji je Aleksandar Vučo dodao knjizi, u kojem jasno iskazuje svoj politički stav i podvlači društvenu poruku koja se provlači kroz celu poemu:

„Najvećim delom sveta danas krekeću pare,
Umesto plodnih njiva dremaju smrdljive bare;
Najvećim delom sveta danas su još jedino siti
Hulje i paraziti“

– dok je ostatak čovečanstva zapostavljen.³⁶
Zahvaljujući svom trezrenom i kritičkom tonu, epilog se udaljava od uzbudljivih dešavanja, dinamično

36 Vučova pevanja odnosno epizode u poemi prvo bitno su objavljene kao novinska serija u dnevnom listu *Politika* između jula i oktobra 1931; samo je epilog napisan kasnije, 1933. godine, za zajedničko izdanje sa Matićem. Na izložbi je predstavljena putanja razvoja ove poeme.

Published in the Belgrade-based series “Surrealist Editions,” *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang* (1933) is a collaborative creation by two prominent Belgrade surrealists: Aleksandar Vučo, who wrote the poem, and Dušan Matić, who authored the foreword and created the unconventional collages and accompanying prose texts which “explain” them. A rare example of an avant-garde photopoetry book for children, and perhaps the unique example of a surrealist “novel in verse”³³ accompanied by photomontages/photocollages,³⁴ *The Fine Feats* is simultaneously a seminal representation of the collective surrealist movement and marks the symbolic end of the historical avant-gardes in Yugoslavia. In combining verses and photocollage to give their book a new, revolutionary form, Matić and Vučo posited an example of how the new Yugoslav children’s literature could look. They composed an artwork with the two discrete narrative programs jointly establishing a socially engaged story while working against narrative closure and the closure of political possibility alike.

The plot of *The Fine Feats* is a simple and sanguine story about a brave and scrappy group of boys who rescue a girl from a Convent, also called State Institute for Girls, which is run by evil nuns. The reader follows a filmic narration of the events mainly unfolding around the Covent/Institute. Vučo’s “novel in verse” opens in the same manner as Lewis Carroll’s *The Hunting of the Snark* – by describing the main characters of the poem: five boys (Crocker, Nori, Jonny, Bulgie, and Captain Joe) as well as a girl, Mira, and the main villain, Sister Kalavestra. The boys are described as autonomous individuals largely independent of any parental supervision; several of them are explicitly identified as working-class or poor. Since the Institute/Convent is located near the cockerels’ playground, they

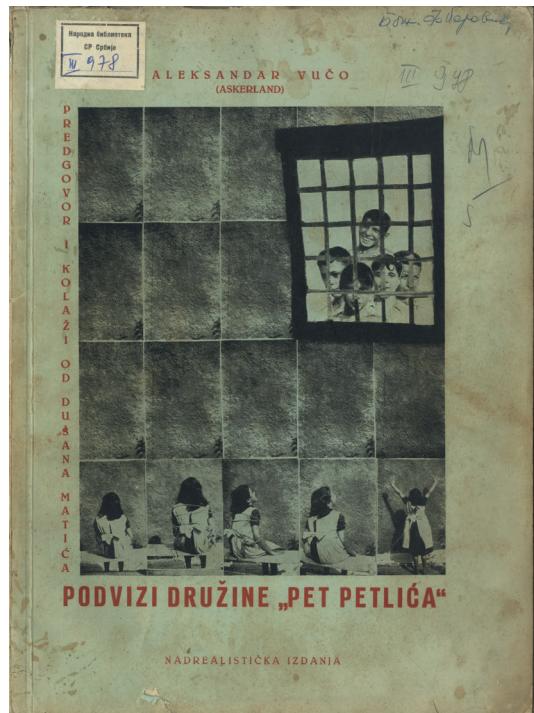
33 Vučo’s use of the “novel in verse” form reflects the surrealist inclination toward various types of narrative poetry in which a novelesque narrative is told through the medium of poetry rather than prose. In other words, it continues the novelistic tradition while tapping into its epic origins, as described by Mikhail Bakhtin; see M.M. Bakhtin, “Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel,” *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 3–21.

34 Although aware of the difference between the terms ‘photocollage’ (an original artwork) and ‘photomontage’ (a mechanically reproduced photocollage), I use them interchangeably throughout the text, especially because Matić himself referred to his works as ‘collages’ (*kolaži*). For more on the difference between collage and montage see Marjorie Perloff, “Collage and Poetry,” *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, 4 vols (New York: Oxford University Press, 1998), Vol. 1, 385.

predstavljenih u ostaku poeme, približavajući se otvorenoj kritici buržoaskog društva najavljenoj u Matićevom predgovoru.

Nasuprot Vučovim razdraganim stihovima, Matićeve ilustracije i prateći tekstovi (uključujući „Predgovor za decu“) kompleksni su, apstraktni i mračni do te mere da deluju pomalo zastrašujuće. Politički nabol *Podviga*, često eksplisitno marksistički, očigledan je od samog početka Matićevog predgovora, u kojem on govori o *onoj drugoj, drugačijoj* deci, koja su u dečjoj književnosti tradicionalno bila predmet sažaljevanja, a ne glavni junaci ili potencijalni čitaoci. U maniru filmske „montaže atrakcija“, ovaj predgovor, sročen tako da drži pažnju mladog čitaoca, oslanja se na sadržaj poeme i dotiče brojne teme – od bajki do savremenih vesti o jednom ubistvu u Zagrebu, od narodnih izreka koje izgovara učitelj do čudnih snova koje deca prepričavaju – povezujući ih kroz neočekivane spojewe estetike i ideologije.

Korice knjige / Book cover: Aleksandar Vučo, *Podvizi družine Pet petlića*, sa foto-kolažom Dušana Matića / with photo-collage by Dušan Matić, Nadrealistička izdanja, Beograd 1933.



soon discover that Mira is being kept there against her will, and they collectively decide to rescue her from the fiendish nuns who are holding her captive. Although their first attempt was well-conceived, it fails because one of the boys, Nori, was too hungry. Nori's hunger is both a humorous characteristic (he is called “big-gulp Nori”) and a condition he pointedly shares with many other children living in poverty. At first disappointed by their failure, the cockerels soon come up with a new idea—to save Mira with the help of a hot air balloon. They persuade the downtrodden Old Man Lamp-Shade to make them a balloon, and with its help—and despite strong resistance from Kalavestra and several close calls—ultimately succeed in rescuing Mira. After determining there is no safe place for them in the city, the children escape to a river island-park on the city's outskirts, Ada, where they continue hiding from society—from their own families, the nuns, and various other official types. This deserted island becomes not only the temporary refuge, but also a merry space for enjoying their freedom. The poem ends with a short verse epilogue, which Aleksandar Vučo added for the book, and in which he clearly articulates his political position and emphasizes the social message underlying the entire poem:

“Most of the world these days harks to the croak of cash,
Wherefieldsonceborefruit,nowbarsdoze,smellingofash;
For most of the world now the only ones with rights
Are scoundrels and parasites”

—while the rest of the human kind is neglected.³⁵ With its sober and critical tone, the epilogue departs from the exciting, pell-mell action of the rest of the poem, bringing it more in line with some of the explicit criticism of bourgeois society laid out in Matić’s foreword.

In contrast to Vučo’s lively verses, Matić illustrations and accompanying texts by (including his “Foreword for Children”) are complex, abstract and dark to the point of being frightening. The political, often explicitly Marxist, thrust of the *Fine Feats* is evident from the beginning of Matić’s foreword, where he speaks about *the other* and *different* children who were traditionally the object of pity in children’s literature rather than

³⁵ Vučo’s “songs” (*pevanja*) or episodes of the poem were first serialized in the daily newspaper *Politika* between July and October 1931; only the epilogue was written later, for the 1933 edition with Matić. The trajectory of the development of the poem is presented in the exhibition.

Značajan primer takvog spoja je Matićeva foto-montaža na naslovnoj strani. Na njoj je prikazano moderno, linearne vremena kroz seriju uzastopnih kadrova nepromenljivog zida i devojčice u različitim pozama, čime se ukazuje i na kretanje od zatočeništva ka oslobođenju i na sekvene u scenosledu. Takođe, paralelno predstavljanje uzastopnih sekvenci nagoveštava da stvarnost u koju Matićeva foto-montaža uvodi čitaoca/gledaoca zadržava svoja magična svojstva. Nadrealisti su bili posebno naklonjeni foto-montaži upravo zbog njene sposobnosti da uključi čudesno kao svojstvo realnog, što ju je činilo idealnim novim, revolucionarnim sredstvom reprezentacije. U pomenutom predgovoru Matić čak iznosi svoju teoriju foto-kolaža i razmatra njegovu moć da interveniše unutar reprezentacije sveta: „Makaze crtaju. Knjige bez slike su dosadne, kaže Alisa iz Čarobne zemlje. Knjige sa slikama mogu bar da se gledaju. U Rusiji su sve knjige za decu sa slikama. Kad sto puta pregledate slike i dosade vam, pustite makaze neka ih obrste. Makaze su brže od kengura: Otsecite čiči brkove i zlepite ih na furunu. Otsecite devojčici nožice i prilepite ih na vrata. Zašto bi vrata uvek bila samo otvorena ili zatvorena, neka podu.

[...]

Tako se dobija lepak-slika. Sliku-prilika, slika-osećanje. Tako se dobija iz nepomičnih slika-grobnica živa slika, život-slika. Tako se spajaju rastavljene za uvek slike i dobijaju se slike kakve vi hoćete: *slike-želje.*”

Ovakav doživljaj stvarnosti kao reprezentacije leži u osnovi kako fotografskog medijuma, tako i nadrealističke misli. Poetske i fotografске slike ili slike foto-kolaža nisu ništa drugo do materijalizacije „unutrašnje slike”, čiji je cilj životna promena u skladu sa prikazima želje i snova.

Matićev foto-kolaž sa naslovne strane takođe donosi i metakomentar na nadrealistički pojam *intervala*, otelovljen u slici prozora u zidu. Formalno govoreći, prozor je uokvirena rupa, otvor u zidu koji omogućava vizuelni pristup predstavama prostora sa spoljašnjem kao i sa unutrašnjem stranom zida. Ali taj uokviren otvor ne pripada nijednom od ova dva prostora, nego prozor ukazuje na prostor između njih. Dalje, kao otvor između dva različita prostora, prozor dozvoljava da istovremeno pristupimo dvema različitim temporalnostima zarobljenim od strane i unutar svojih prostornih reprezentacija. Opet, taj interval ne pripada nijednoj od ovih temporalnosti. On je znak za deljenje sadašnjeg trenutka između njegovog odnosa prema

its protagonists or implicit readers. In the cinematic manner of “montage of attractions,” his foreword, written engagingly and mindful of the entire poem, touches upon many subjects—from fairy tales to contemporary news about a murder in Zagreb, from folk sayings uttered by a teacher to eerie dreams told by children—connecting them through unexpected conjunctions between aesthetics and ideology.

An important example of such junctions is Matić's front cover photomontage. It represents modern, linear time through the successive sequence of snapshots of the immutable wall and the girl in different poses, thus suggesting both the movement from captivity to liberation and a scene sequence in a storyboard. At the same time, the simultaneous representation of successive sequences suggests that the reality into which Matić's photomontage transposes the reader/viewer retains its magic properties. The surrealists were particularly fond of photomontage for its capacity to reveal the marvelous as property of the real, making it an ideal new revolutionary means of representation. In the foreword, Matić even offers his theory of the photocollage and reflects on its capacity to intervene in the representation of the world:

“Scissors draw. Books without pictures are boring, says Alice in Wonderland. Books with pictures can at least be looked at. In Russia all the children's books have pictures. When you've looked at the pictures a hundred times and get tired of them, let the scissors out to graze on them. Scissors are quicker than a kangaroo: snip off that fellow's mustache and paste it onto the stove. Cut off the little girl's legs and glue them to a door. Why should doors always be only open or closed, let them take a walk.

This is how you get a cut-and-paste picture. A picture-opportunity, a picture-feeling. This is how you take immobile picture-tombs and turn them into a living picture, a life-picture. This is how you bring together pictures parted forever and how you get the pictures you want: desire-pictures.”

This experience of reality as representation is at the heart of both photographic medium and surrealist thinking. The images from both poetry and photography or photocollage are nothing but materializations of “inner image”, which has for its goal the transformation of life

prošlosti i njegovog predviđanja budućnosti. Prozor u zidu označava prostorno-vremenski jaz koji otvara svaki od Matićevih pet foto-kolaža, kako u narativu Vučove pesme tako i na stranicama same knjige, suprotstavljajući se na taj način okoštavajućim snagama zatvorenog narativa, istorije žanra i politike buržoaskog obrazovanja.

Subverzivna pedagogija koja se provlači kroz *Podvige petlića* naročito se ogleda u odnosu između Vučovih stihova i Matićevih kolaža. Za početak, igra poezije i foto-kolaža stvara prostor za pojavu političkog elementa koji deluje u intervalu između događaja, slike i teksta. Mada ih prati tekst, koji Matić naziva „objašnjenjem”, kolaži slede diktat koji nalaže: „Pokaži, ne pričaj.” Svaki od pet foto-kolaža slikom i rečima pripoveda „šta se desilo u međuvremenu”, skrećući pažnju na narativni, prostorno-vremenski jaz ili *interval*.³⁷ Uloga i moguće posledice ovog jaza su od izuzetne važnosti. Shvaćen kao istinska temporalnost ili kao procep u istorijskom trajanju, ali i kao graničnik u prostoru ili praznina, interval se opire silama monumentalizacije (zatvaranju narativa, istorije i politike) koje nastoje da „zamrznu” ovaj revolucionarni gest i učine ga nedelotvornim. Sam interval, s druge strane, ukazuje na statične sile koje su na delu (kako u narativu tako i u politici) i vrši radikalnu intervenciju – rez – zasecajući u tkivo organskog modela rasta i njegovih klasičnih, uglavnom buržoaskih, pretpostavki harmonije, jedinstva i zatvaranja. Matićevi foto-kolaži na taj način ustanovljavaju narativni program koji se protivi zatvaranju narativa, ali i zatvaranju političkih mogućnosti.³⁸

U svom predgovoru, Matić razmatra ulogu foto-kolaža u intervenisanju na reprezentaciji sveta, preispitivanju samih uslova političkog rada u savremenom dobu, a pre svega, u sproveđenju destrukcije kakva dolikuje „politici”:

„Da bi se za ljude i decu napravio jedan bolji red, koji ne bi bio drvoređ, kalup, skamija, koji ne bi bio mučenje, potrebno je da od već postojećih slika, drvoreda, kalupa, skamija itd. da se napravi dar-mar i da se te

37 Matić ne reprodukuje situacije, već ih otkriva kroz intervale u sekvencama Vučove poeme, čime prekida i ponovo „sastavlja” tok (i) storiјe radi određene političke svrhe.

38 Više o ovome u: Aleksandar Bošković and Ainsley Morse, the introduction to Aleksandar Vučo and Dušan Matić, *The Fine Feats of the 'Five Cockerels' Gang*, eds. and transl. Aleksandar Bošković and Ainsley Morse (Leiden: Brill, 2022), 1–43.

according to the image of desire and dream.

Furthermore, Matić’s front cover photocollage introduces a meta-commentary on the surrealist concept of the *interval*, embodied in the image of the window in the wall. Formally speaking, the window is a framed hole, a gap in the wall that enables visual access to representations of space both outside and inside the wall. But this framed gap doesn’t belong to either of these two spaces. Rather, the window indicates the space in between them. Further, as a gap between two different spaces, the window allows for simultaneous access into two different temporalities arrested *by* and *within* their spatial representations. And again, the interval still doesn’t belong to either of these temporalities. Rather, it is a sign for the division of the present moment between its relation to the past and its anticipation of the future. The window in the wall signifies the spatio-temporal gap which each of Matić’s five photomontages open both in the narrative of the poem and on the pages of the book, thus working against the monumentalizing forces of narrative closure, history of genre, and the politics of bourgeois education.

The subversive pedagogy at work throughout *The Fine Feats* is especially evident in the relationship between Vučo’s verses and Matić’s collages. To begin with, the play between poetry and photocollage opens a place for the appearance of the political that operates in the interval between event, image and text. Although they are accompanied by text Matić identifies as “explanation” (*objašnjenje*), the collages perform the dictum to “show, don’t tell.” Each of the five photocollages narrates both visually and verbally “what happened in the meantime,” pointing to a narrative spatio-temporal gap or *interval*.³⁶ The capacity and implications of this gap are highly significant. Seen as true temporality or an opening in historical stasis, and as a spatial dividing or spacing, the interval works against the monumentalizing forces (of narrative closure, history, and politics) which tend to freeze its revolutionary gesture and render it inoperative. The interval, meanwhile, points to the static forces in (both narrative and political) power by performing a radical intervention—a cut—in the tissue of the organic model of growth and its classic, and largely bourgeois,

36 Matić does not reproduce situations, but discovers them through the interruptions of the sequences of Vučo’s poem, thus interrupting and “reassembling” the course of (hi)story for specific political purposes.

slike, drvoredi, kalupi, skamije itd. ljudski razbucuju.”

Vučova i Matićeva knjiga završava se još jednim foto-kolažom. Visoko na nebu stoji zvezda petokraka – neskrivena aluzija na sovjetski komunizam (što je bilo prilično rizično učiniti 1933. godine jer je Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) bila zabranjena u Kraljevini Jugoslaviji). Fabrički dimnjaci koji se vide u pozadini – preuzeti zapravo sa fotografije Fordove fabrike u Detroitu koju je snimio Čarls Šiler (Charles Sheeler) – istaknuti su kao amblem savremenog doba i, zajedno sa tejlorizacijom i pokretnom trakom, proročka su najava potonje (socijalističke) industrijalizacije. Ilustracija jasno sugeriše da su institut/manastir, njegove zidine i, nadalje, čitava „politika” (ove institucije, ako ne i čitavo društvo) razbijeni u paramparčad. Ruševine osvajaju neka vrla, nova deca, koja se veselo igraju na ostacima onoga što je nekad bilo. Foto-kolaž prati kratka rečenica koja nam sa intervala – u „međuvremenu” – skreće pažnju na budućnost. Ovoga puta, objašnjava se „šta je bilo dalje”:

„I tako su dečaci pošli u nove podvige i u novi život.”

Kao što slikovito kaže sam pojam „pedagogija” (što znači „voditi dete”; od grčkih reči *pais*: dete, i *ago*: voditi), obrazovanje neizostavno sadrži uputstva i treba uvek da podrazumeva potencijal za transformaciju. Čak i ukoliko, a posebno zato što, vodi u nepoznato.

assumptions of harmony, unity, and closure. Matić’s photocollages thus establish a narrative program that works against narrative closure and the closure of political possibility alike.³⁷

In the foreword, Matić reflects on the role of photo-collage to intervene in the representation of the world, to question the very conditions of the political under modernity, and more importantly, to perform the destruction proper of “politics”:

“In order to make a better order for people and for children, an order that would not be a tree-lined alley, a model, a bench, that would not be torture, what needs to happen is to scatter the existing pictures, alleys, models, benches etc. in every direction, and that these pictures, alleys, models, benches etc. humanely explode.”

Vučo and Matić’s book ends with a final photo-collage. High in the sky is a five-pointed star—an open allusion to Soviet Communism (which was quite a risky gesture in 1933, since the Communist Party of Yugoslavia (CPY) was banned in the Kingdom of Yugoslavia). The factory chimneys in the background are, in fact, taken from Charles Sheeler’s photograph of a Ford Plant in Detroit; they stand as an important emblem of modernity and—along with Taylorization and the assembly line—foreshadow subsequent (socialist) industrialization. The illustration shows clearly how the Institute/convent, its walls, and, by extension, “politics” (institution(s), if not all of society) have been smashed to smithereens. The brave new kids are occupying the ruins, playing cheerfully amid the remnants of what was. The photo-collage is accompanied by a short sentence that shifts our attention from the interval—the “meantime”—to the future. This time, it explains “what happens next”:

“And that’s how the boys set off for new feats and a new life.”

As the term ‘pedagogy’ illustrates (meaning “to lead a child”; from Greek roots, *pais*: child, and *ago*: to lead), education is inherently directive and must always be transformative. Even if, and especially because, it leads to the unknown.

³⁷ For more, see Aleksandar Bošković and Ainsley Morse, the introduction to Aleksandar Vučo and Dušan Matić, *The Fine Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang*, eds. and transl. Aleksandar Bošković and Ainsley Morse (Leiden: Brill, 2022), 1-43.

ŠTA SE ZATIM DEŠAVA



— I tako su dečaci pošli u nove podvige i u novi život.

Dušan Matić, završni foto-kolaž iz knjige / final photo-collage from the book *Podvizi družine Pet petlića*, Aleksandra Vuča, Nadrealistička izdanja, Beograd 1933.

Aleksandar Vučo, Dušan Matić

Urnebesni kliker / The Frenzied Marble, 1930.

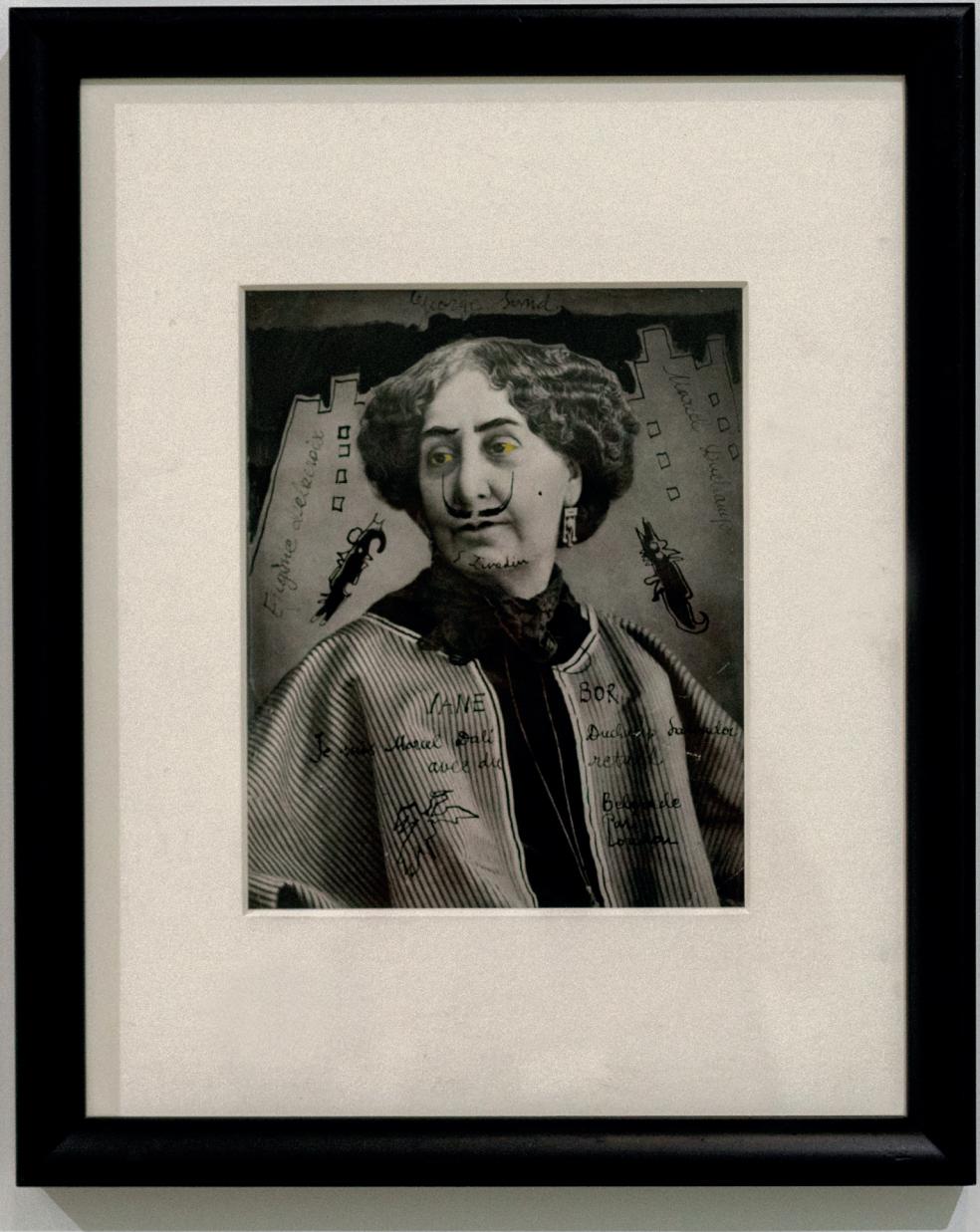








Marko Ristić i/ili Jelica Ševa Ristić,
Asamblaž / Assemblage

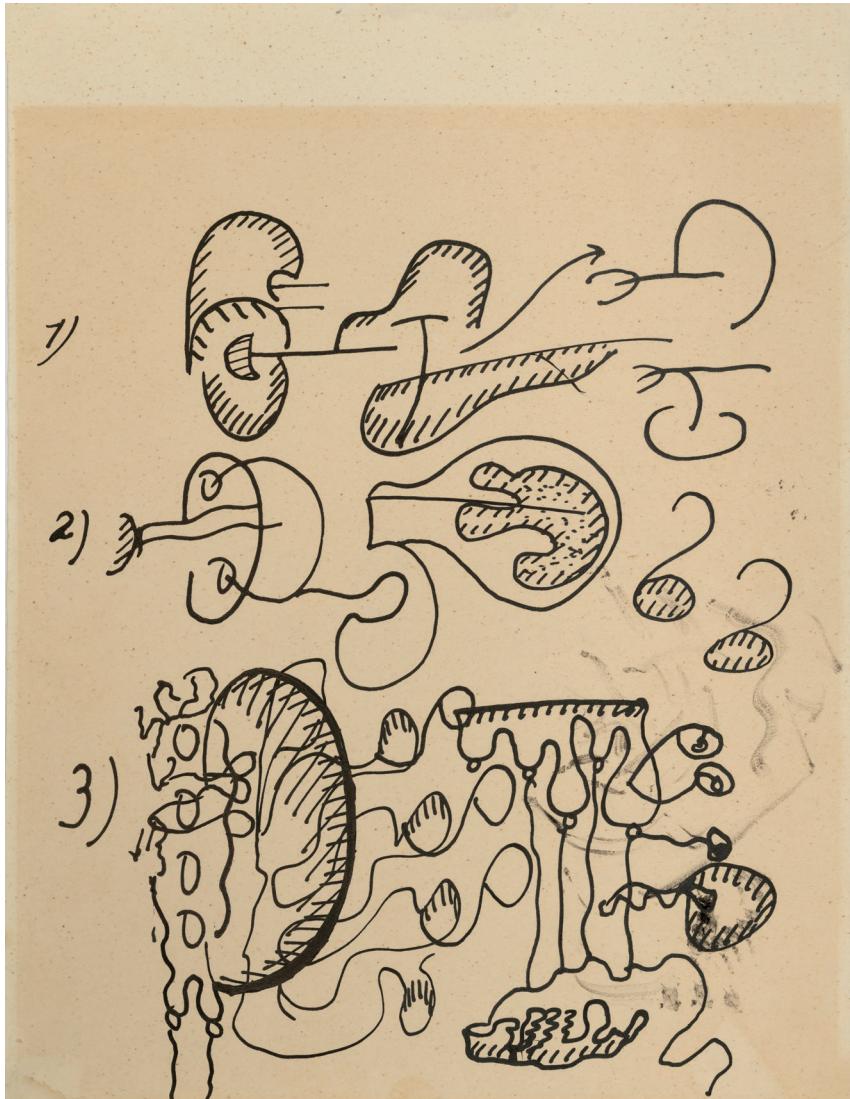


Stevan Živadinović - Vane Bor,
*Intervencija na "Žorž Sand" Nadara / Intervention on "George
Sand" by Nadar* (fotografija oko/cca. 1865.), 1936/1939.

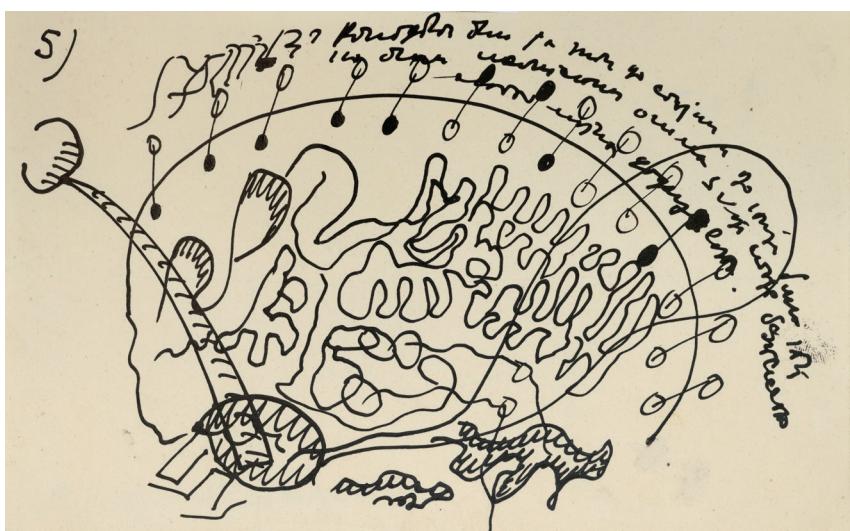


Marko Ristić

Asamblaž / Assemblage, 1939.



Đorđe Kostić, Crtež I /
Drawing I, 1929/1930.

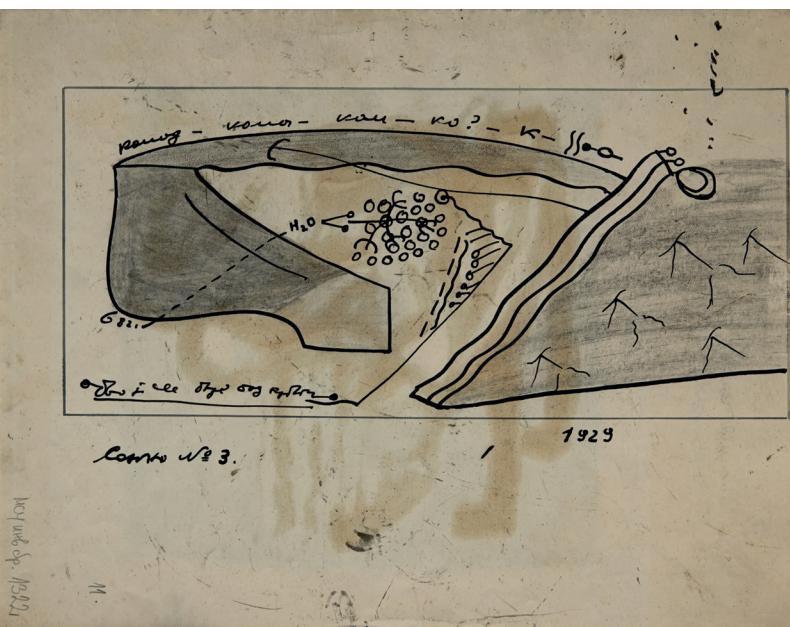


Đorđe Kostić, Crtež /
Drawing, oko/cca. 1930.

Đorđe Kostić, Crtež /
Drawing, oko/cca. 1930.

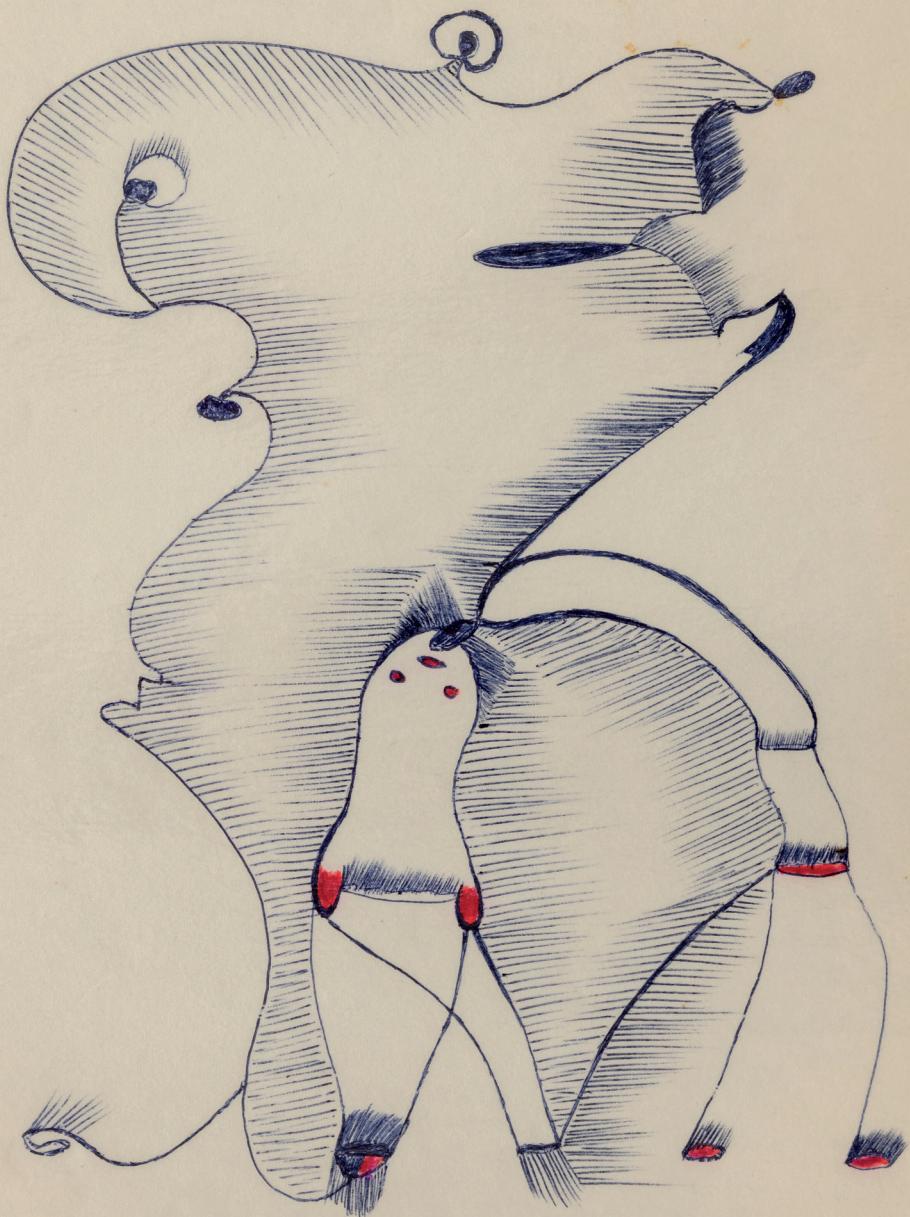


Đorđe Kostić, Crtež /
Drawing, oko/cca. 1930.



Đorđe Kostić, Crtež /
Drawing, oko/cca. 1930.
(poledina / reverse)

100 YEARS OF SURREALISM
1922

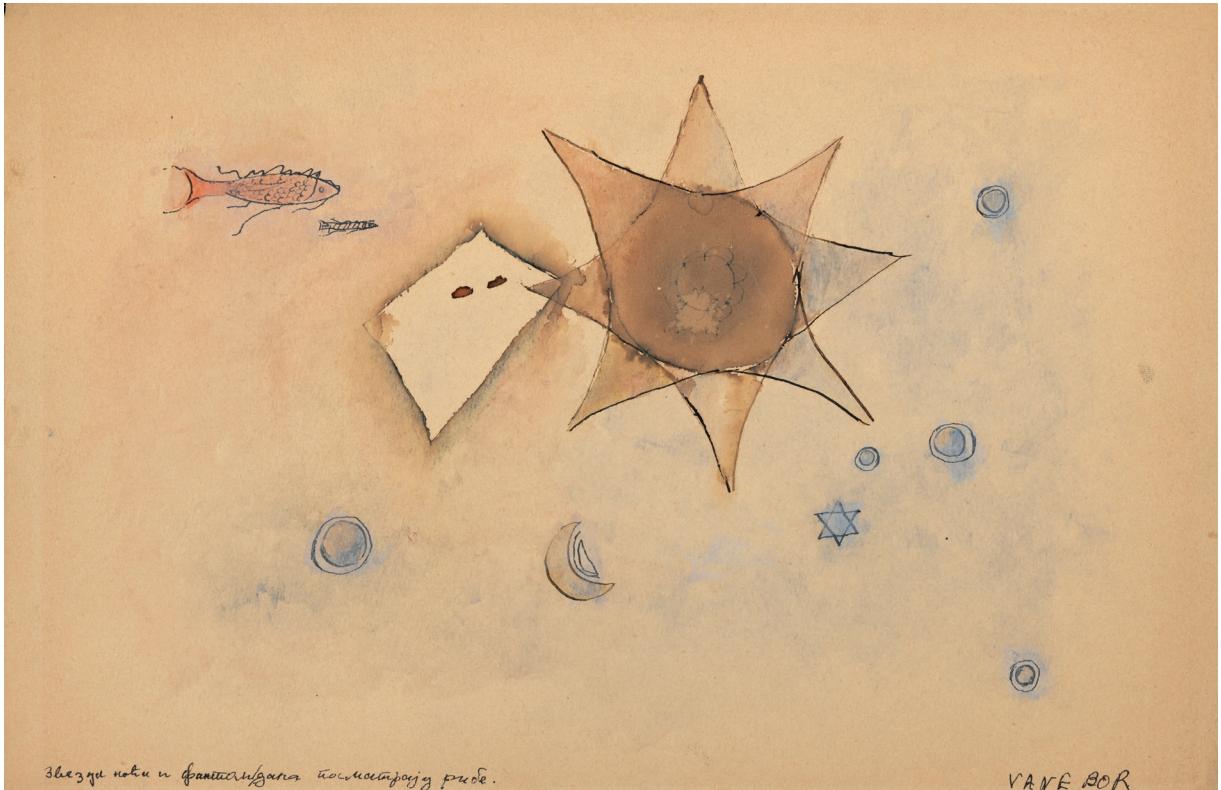


Тубави санјају нрењујући љубави.

L.

Dušan Matić

Gubavi sanjaju trenutak ljubavi / The Lepers Dream of a Moment of Love

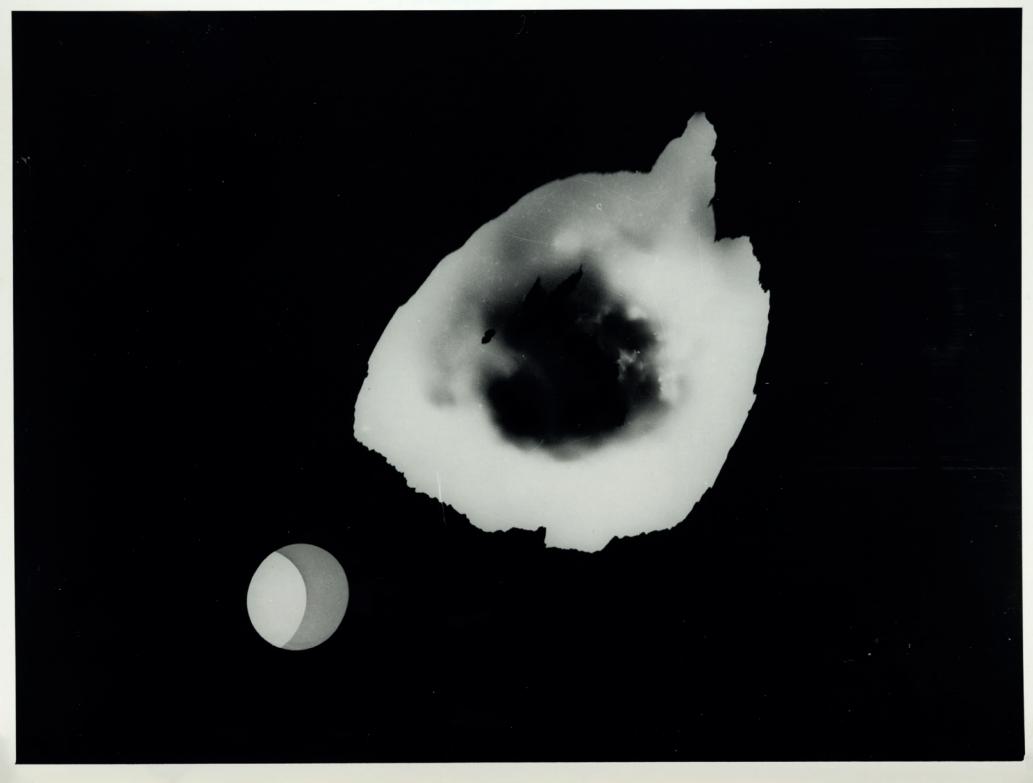


Zvezda noći i fantom dana posmatraju ribe.

VANE BOR

Stevan Živadinović - Vane Bor

Zvezda noći i fantom dana posmatraju ribe / Star of the Night and Phantom of the Day Are Watching Fish

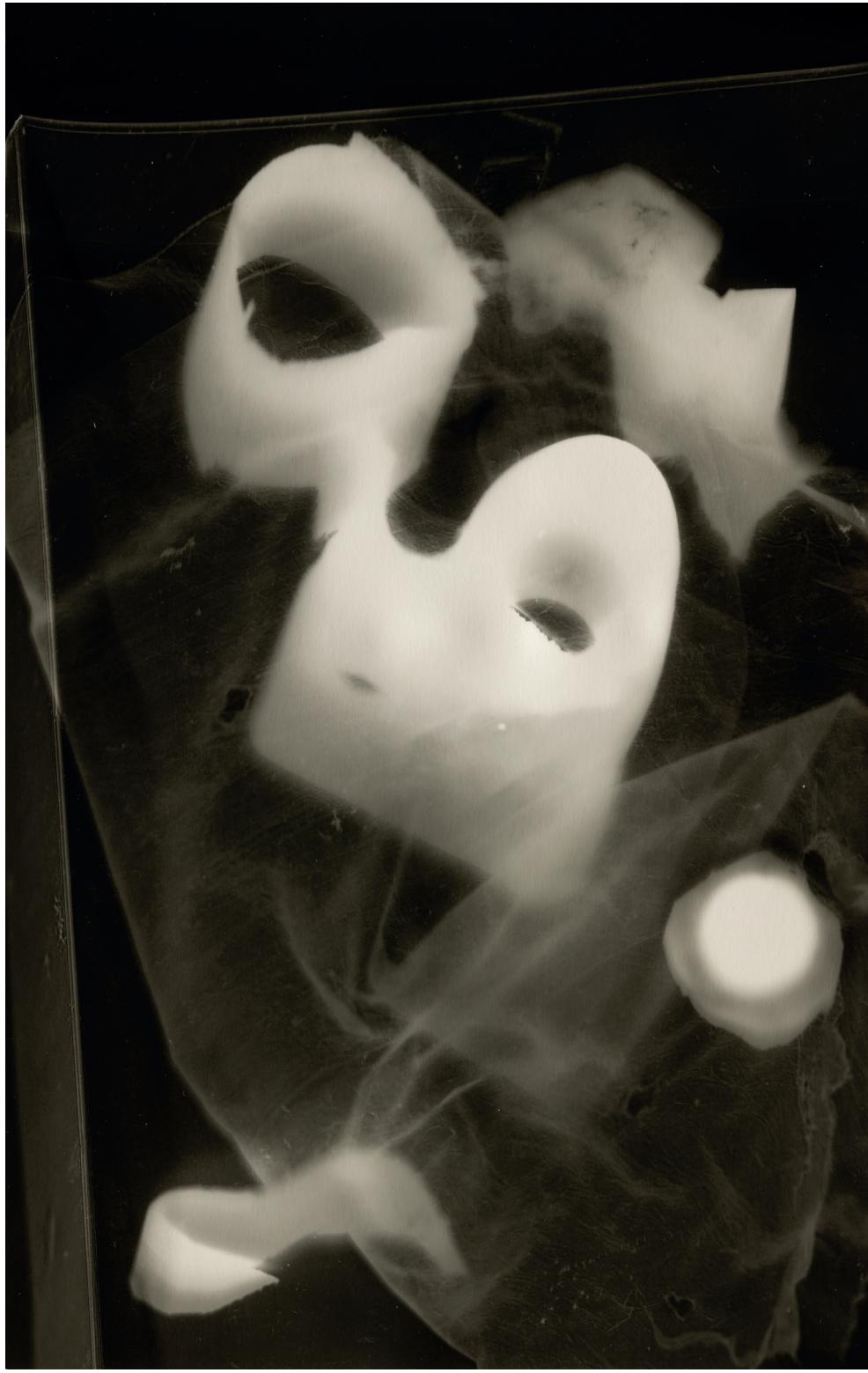




Stevan Živadinović - Vane Bor
Arctic Poet, 1988.

Stevan Živadinović – Vane Bor
Fotogram (3) / Photogram (3), 1928.

Stevan Živadinović – Vane Bor
Fotogram (10) / Photogram (10), 1928.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Apparition nocturne*, 1988.

Koča Popović, *Kružno pismo / Circular Letter*



A vertical painting depicting a rural landscape. The upper two-thirds of the image are a pale, yellowish-green color, suggesting a hazy or overcast sky. In the lower third, there is a dark, silhouetted foreground containing the dark shapes of several houses with gabled roofs. To the right of the houses, a cluster of trees is visible, their dark forms contrasting with the lighter background.

Miljenko Stančić
Nedeljna šetnja / Sunday Stroll, 1962.

Dejan Sretenović

Nadrealistički marksizam*

Dejan Sretenović

Surrealist Marxism*

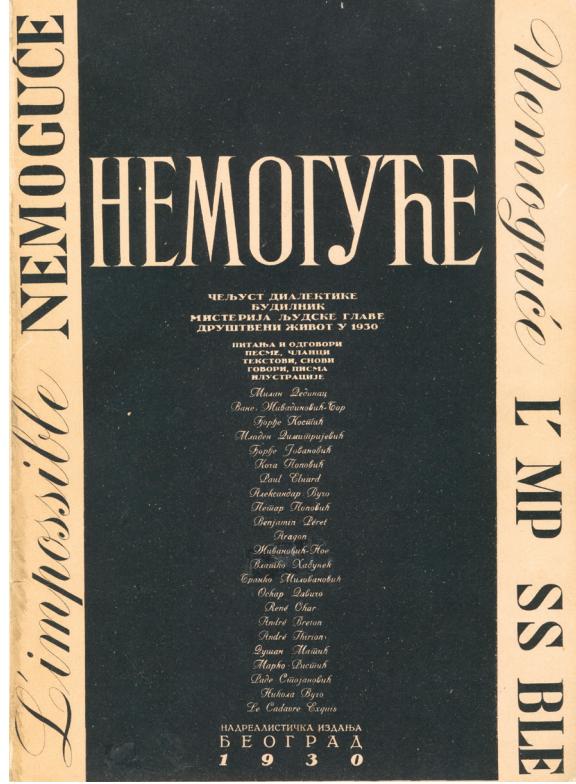
*Tekst je proširen odlomak iz knjige *Crveni horizont. Avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919-1932* (kuda.org, Novi Sad, 2020, str. 170-187). Naslov je dodat.

*The text is an extended excerpt from the book *Red Horizon. Avanguard and revolution in Yugoslavia 1919-1932* (kuda.org, Novi Sad, 2020, pp. 170-187). The title has been added.

Beogradski nadrealisti će se neposredno suočiti sa pitanjima umetnikovog kompleksnog odnosa prema revoluciji i odgovarajućeg modusa za društveno angažovanu ili društveno-politički svesnu umetnost, jer za vreme grupnog delovanja (1930–1932) na levu kulturnoj sceni imaju moćnog rivala u vidu narastajućeg pokreta socijalne literature. Oni će se na levom kulturnom frontu u Jugoslaviji obreti kao jedina jaka avangarda koja se bori za svoje mesto i priznanje, pokušavajući da pronade balans između „iracionalno-asocijativne” metode nadrealističke poetike i „racionalno-logičke” (Marko Ristić) metode socijalne analize. Pošavši od Bretonovog načela da „stvar nadrealizma jeste stvar same slobode”, beogradski nadrealisti nisu mogli da pretpostave da će insistiranje na tom načelu postati ključnim uzrokom njihovog nesporazuma sa organizovanim komunizmom. O tome svedoči Ristićevo sećanje na prvi susret sa Bretonom u Parizu 1926. godine kada mu je ovaj saopštilo namjeru da nadrealizam utopi u „veliku reku komunizma” (što se dogodilo sledeće godine učlanjenjem užeg Bretonovog kruga u Komunističu partiju Francuske), i sam zapitan da li je brak nadrealizma i komunizma konzumabilan, i po koju cenu. Ristić priznaje da u tom momentu nije bio svestan težine odluke pred kojom se lider francuskih nadrealista našao, jer radilo se o „uključivanju jednog do anarchizma slobodarskog pokreta u organizaciju koja neminovno iziskuje podvrgavanje jednoj disciplini bez romantičnih margina suverenosti želje, divljine duha, ljubavi, sna, maštanja i eksperimentacije” (Ristić 1977: 259). On je došao do istog zaključka kao Walter Benjamin koji je u eseju „Nadrealizam: poslednji snimak evropske inteligencije” postavio, pokazaće se, krucijalno pitanje koje se ticalo svih prokomunističkih avangardi: da li će im poći za rukom da spoje radikalno, anarchističko iskustvo slobode sa drugim revolucionarnim iskustvom, „sa konstruktivnim, diktatorskim iskustvom revolucije? Ukratko, da povežu pobunu sa revolucijom” (Benjamin 1974: 270). Iskustvo beogradskih nadrealista pokazalo je da njihovo autentično rešenje za dialektičko jedinstvo socijalne i estetske revolucije ne samo da nije naišlo na razumevanje komunističke levice, već se, identično iskustvu francuskih kolega, razbilo o zid (stalinističkog) dogmatizma.

Beogradska nadrealistička grupa je kolektivni aktivitet započela objavljinjanjem dvojezičnog almanaha *Hemoryhe/L'impossible* (1930) koji su činili pisani i vizuelni prilozi beogradskih i francuskih nadrealista. U

The questions of the artist's complicated attitude towards the revolution and what kind of socially aware or socially alert art one should pursue were directly confronted by the Belgrade Surrealists who, during the period of their group engagement (1930–1932), had a powerful rival on the left cultural scene in the growing movement of social literature. They happened to be the only strong avantgarde on the left cultural front in Yugoslavia which was fighting for its place and recognition, trying to find a balance between the “irrationalassociative” method of surrealist poetics and the “rationallogical” (Marko Ristić) method of social analysis. Though starting from Breton's principle that “the question of Surrealism is the question of freedom itself”, the Belgrade Surrealists could not have expected that insisting on that principle would become the crucial cause of their misunderstanding with the organized Communism. This was evidenced by Ristić's recollection of his first meeting with Breton in Paris in 1926, when the latter announced his intention to pour Surrealism into the “great river of communism” (which happened the following year when Breton's inner circle joined the French Communist Party), though himself posing the question whether a marriage between Surrealism and Communism could be consummated, and at what cost. Ristić admitted that at the time he was unaware of the weight of the decision the leader of the French Surrealists was facing, because it was about “including a libertarian, almost anarchistic movement into an organisation that inevitably requires subjugation to a discipline without the romantic margins of sovereignty of desire, wildness of spirit, love, dreams, fantasies and experimentation” (Ristić, 1977: 259). He came to the same conclusion as Walter Benjamin who in the essay ‘Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia’ posed the crucial question, as it were, concerning all procommunist avantgardes: are they successful in welding a radical, anarchist experience of freedom with the other revolutionary experience, “the constructive, dictatorial side of revolution? In short, have they bound revolt to revolution?” (Benjamin, 1974: 270). The experience of the Belgrade Surrealists showed that their authentic solution for the dialectical unity of the social and aesthetic revolution not only had not met with the understanding of the communist left, but, in an equivalence to the experience of their French colleagues, had broken against the wall of (Stalinist) dogmatism.



Nemoguće / L'impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd, maj 1930.

almanahu se revolucionarna tendencija nadrealizma objavljuje na poetskom, spoznajnom i moralnom planu, dok se socijalni (materijalni) plan svodi na aluzije kao što je ona Matićeva i Ristićeva: „Bili smo i ostali rešeni da svoju misao nosimo još levije od svog srca” (Матић и Ристић 1930: 113). Doista, sledeće godine dolazi do zaokreta u delovanju grupe koja u deklaraciji *Pozicija nadrealizma* iskazuje potrebu za jednom preciznijom socijalnom orientacijom kroz usaglašavanje nadrealističke revolucije duha sa njenim socijalnim determinantama i konsekvcama:

Ceo jedan svet protiv celog jednog sveta. Svet beskonačne dialektike i dinamične konkretizacije protiv sveta mrtvačke metafizike i apstraktne i zadridle statičnosti. Svet oslobođenja čoveka i nesvodljivosti duha protiv sveta represije, svodenja, moralne i druge kastracije. Svet neodoljivog nekoristoljublja protiv sveta posesije, konfora i konformizma, kukavne lične sreće, osrednje sebičnosti, svih kompromisa (Вучо, Давичо, Дединац и други 1931: нп).

The Belgrade Surrealist Group began its collective activity by publishing the bilingual almanac *Hememoryhe/L'impossible* (1930) which consisted of written and visual contributions from the Belgrade Surrealists and their French counterparts. Surrealism's revolutionary tendency was promulgated in the almanac at the poetic, cognitive and moral levels, while the social (material) level was reduced to allusions such as can be seen in Dušan Matić and Marko Ristić: "We have remained determined to carry our thoughts even further left than our hearts" (Матић and Ристић, 1930: 113). In fact, the following year saw a turnaround in the group's activities which, with the declaration *The Position of Surrealism*, expressed the need for a more precise social orientation by harmonising the surrealist revolution of the spirit with its social determinants and consequences:

One entire world against another. The world of infinite dialectic and dynamic concretisation against the world of mortuary metaphysics and static and slurred abstraction. The world of mankind's liberation and the irreducibility of the spirit against the world of constraint, reduction, moral and other castration. The world of irresistible disinterest against the world of possession, comfort and conformism, pitiful personal happiness, mediocre egoism, and every kind of compromise. (Вучо, Давичо, Дединац et al 1931: np).

The signatories of the Declaration stated that, on its path to the absolute "concretisation of man", the surrealist revolt must be coordinated at the level of materialist dialectics with a broader and more efficient negation that sought to change real living conditions, and quoted Marx's *Eleventh Thesis on Feuerbach* (without mentioning the author): "And we believe that, 'philosophers have until now only interpreted the world; the point, however, is to change it'". The conclusion of the declaration expressed the determination to go to extremes in this uncompromising, "fateful" struggle, because it was not a matter of personal choice but of collective necessity.

As Stanko Lasić pointed out, "to declare on December 23, 1930 in Yugoslavia, that the communist revolution was the only solution for humanity was an act of supreme courage" (Lasić, 1970: 87), although the word "communism" was not mentioned in the declaration; but from the context it was possible to figure out the allusion to a change of social order, as was also deduced by the

Potpisnici deklaracije kažu da na putu apsolutne „konkretizacije čoveka“ nadrealistički revolt mora na planu materijalističke dijalektike da se koordinira sa jednom širom i efikasnjom negacijom koja teži promeni realnih uslova življenja, uz citat Marksove jedanaeste teze o Fojerbahu (ne navodeći autora): „I mi verujemo da, 'do sada su filozofi tumačili svet na različite načine, a u pitanju je sada da se svet promeni'“. U zaključku deklaracije izražava se rešenost da se u toj beskompromisnoj, „fatalnoj“ borbi ide do krajnjih granica jer ona nije stvar ličnog izbora već kolektivne nužnosti.

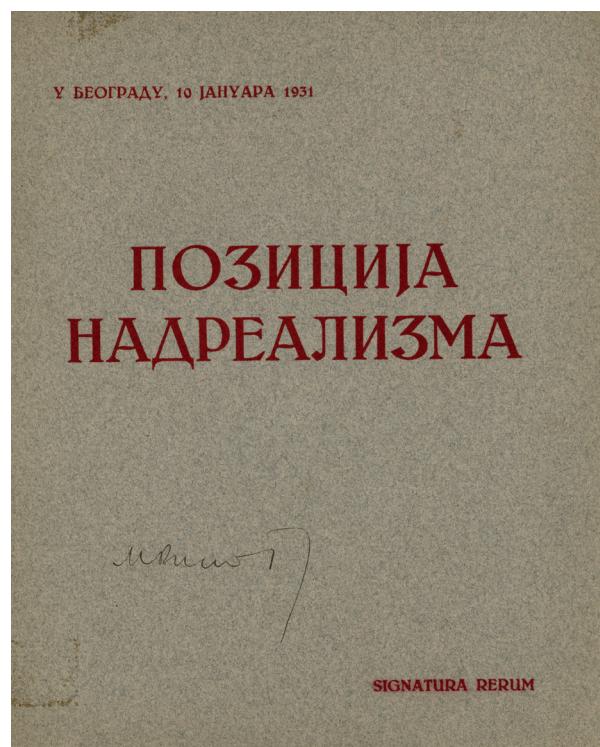
Kako je primetio Stanko Lasić, „izjaviti u Jugoslaviji 23. prosinca 1930. da je komunistička revolucija jedina solucija čovjeka bio je čin prvorazredne hrabrosti“ (Lasić 1970: 87), mada se reč „komunizam“ u deklaraciji ne spominje, ali se iz konteksta može shvatiti aluzija na promenu u društvenom uređenju, što je prepoznala i cenzura.¹ Ne zaboravimo, to je vreme Šestojanuarske diktature, belog terora i tamnica ispunjenih komunistima, dakle vreme kada je iznošenje ovakvih stavova predstavljalo čin prvorazredne hrabrosti, koju je mogla da ispolji samo grupa mladih radikalnih čija je žudnja za slobodom nadjačavala zdrav razum. Nekoliko godina ranije Milan Dedinac je u pismu Ristiću u Pariz skrenuo pažnju na različitost položaja pariskih i beogradskih nadrealista u odnosu na lokalnu političku situaciju: „Naš je položaj bezmerno gluplji i brutalniji no njihov u Francuskoj... Jer samo zamisl šta u našoj zemlji znači sloboda... a šta kod njih/Pa naš zakon o štampi“ (Тодић: 2002: 68 fn 23).

U to vreme nadrealisti nemaju kontakte sa Komunističkom partijom Jugoslavije, o čemu u memoarima *U središtu nadrealizma* svedoči Đorđe Kostić: „Za nas je Komunistička partija bila misterija. Ona je za nas postojala kao pojam ali ne i kao organizovana partija. Sebe smo smatrali komunistima koji organizuju rad u okviru Marksovih koncepcija društvenog uređenja“ (Kostić 1991:165). Marksizam su proučavali kao istraživači a ne kao aktivisti, sa namerom da nadrealistički program usklade sa koncepcijama koje je levica prihvatala za svoj program,

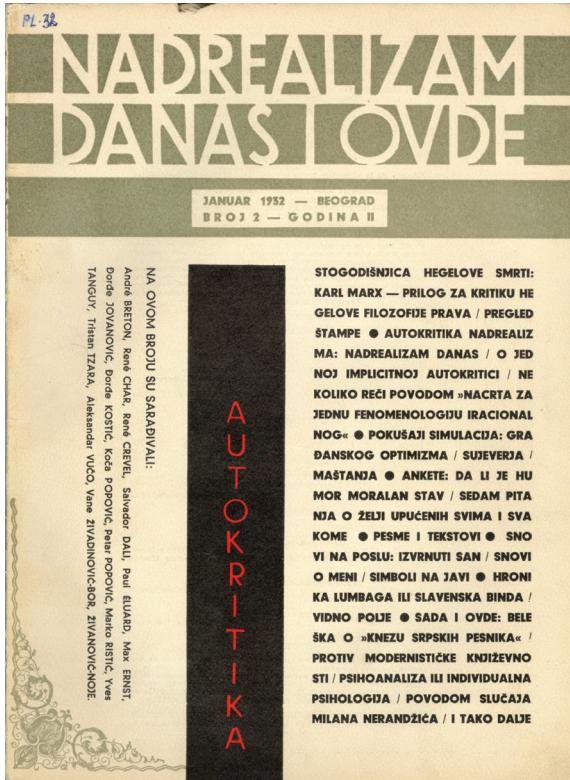
censors.¹ Let us not forget, in Yugoslavia it was the time of dictatorship, of white terror and dungeons filled with communists, a time when expressing such views was an act of unequalled audacity which could only have been exhibited by a group of young radicals whose longing for freedom prevailed over common sense. A few years earlier, in a letter addressed to Ristić in Paris, Milan Dedinac had called attention to the difference in the positions of the Paris and Belgrade Surrealists as regards their local political situation: “Our position is immeasurably stupider and more brutal than theirs in France... Just imagine what meaning freedom has in our country... and what it means in theirs. And then, our Law on the Press...” (Тодић, 2002: 68 f.n. 23).

1 In the decision to ban *The Position of Surrealism*, which included quotations from the incriminating parts of the text, it was stated that the authors, protesting “against today's social morality and the conventions of the social order”, had clearly opted for “calling on citizens to change the laws of the world by force, and, consequently, this booklet must be PROHIBITED, – art. 19, pt. 3. Law on the Press” (Ristić, 2003: 254).

A. Vučo, O. Davičo, M. Dedinac, S. Živadinović - Vane Bor, Đ. Živanović, Đ. Jovanović, Đ. Kostić, D. Matić, K. Popović, P. Popović, M. Ristić, *Pozicija nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.



¹ U rešenju o zabrani *Pozicije nadrealizma*, uz citate inkriminisanih delova teksta navodi se da su autori, buneći se „protiv današnjeg društvenog moralu i konvencije društvenog poretku“, očito išli na to „da pozovu građane da silom menjuju zemaljske zakone, te se usled toga ova knjižica ima i ZABRANITI, – čl. 19, tač. 3. Zakona o štampi“ (Ristić 2003: 254).



Nadrealizam danas i ovde (NDIO), 3 / Surrealism Here and Now, 3, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

uvereni da nadrealizam u okviru tih koncepcija može naći svoje mesto autentičnim rešenjem uloge umetničkog stvaraoca u društvu. Kostić naglašava da nadrealistička grupa nije bila samo skup pesnika koji se bave literaturom, umetnošću i kritikom, već i grupa koja je afirmisana kao autentična politička celina u okviru leveice.

Posle *Pozicije nadrealizma* pojavljuje se časopis *Nadrealizam danas i ovde* (1931–1932), čiji naslov sugeriše prelazak s apstraktног revolta duha koji oslobađa subverzinu snagu „nemogućeg“ na revolt koji se racionalizuje i konkretizuje u odnosu prema aktuelnoj društveno-političkoj stvarnosti.² To je podrazumevalo

² Prelazak sa formata almanaha (*Hemoryhe/L'impossible*) na format časopisa (*Nadrealizam danas i ovde*) posledica je promene uređivačke koncepcije uzrokovane političkim sazrevanjem grupe, što je analogno preimenovanju *La Révolution surréaliste* (1924–1929) u *Le Surrealisme au service de la Révolution* (1930–1933), s tom razlikom što je Breton time želeo da napravi politički ustupak u odnosu na KP Francuske i Treću internacionalu. Ovde valja naglasiti da se beogradski nadrealizam, usvajajući programske i poetske smernice „starijeg brata“, iskazao kao samosvojna lokalna verzija nadrealizma koja se, kako je objasnio Kostić, razvila iz sopstvenih izvora, na sopstveni način i paralelno sa francuskim.

At that time, as Đorđe Kostić testified in his memoirs *At the Core of Surrealism*, the Surrealists still had no contacts with the Communist Party of Yugoslavia: “For us, the Communist Party was a mystery. It existed in our minds as an idea, but not as an organised party. We considered ourselves communists who were organising work within the framework of Marx’s conceptions of social organisation” (Kostić, 1991: 165). They studied Marxism as researchers and not as activists, with the intention of harmonising the surrealist programme with the concepts accepted by the left for its own programme, and convinced that Surrealism could find its place within these concepts and with an authentic solution for taking on the role of artistic creator in society. Kostić emphasised that the Surrealist Group was not only a group of poets engaged in literature, art and criticism, but also a group that was affirmed as an authentic political entity on the left wing.

After *The Position of Surrealism*, the magazine *Nadrealizam danas i ovde* emerged (1931–1932), whose title (eng. *Surrealism Here and Now*) suggested the transition from the abstract revolt of the spirit which released the subversive power of the “impossible”, to the revolt that was rationalised and concretised in relation to socio-political reality.² This implied an autocritical reexamination of the previous work, and primarily of an “endemic idealism, metaphysics, pessimism and anarchist individualism” as a consequence of “the excessive belief in the potential of surrealist means” (Jovanović and Bor, 1931: 8). By analysing the results of their research, the Surrealists wanted to draw certain conclusions, which were meant to be interpreted, critically elaborated and applied in further work. As was stated in the unsigned editorial of the second issue of *NDIO* (1931), it was a question of “the ideological development of Surrealism” in the direction of its “firmer positioning on the basis of dialectical materialism”, the only effective method for resolving the contradictions of the time. In this sense, Surrealism was called upon to

² The transition from the format of the almanac (*Hemoryhe/L'impossible*) to that of the magazine (*Nadrealizam danas i ovde*) was a consequence of the change in the editorial concept caused by the political maturation of the group, and was analogous to the renaming of *La Révolution surréaliste* (1924–1929) as *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930–1933); with the difference that Breton wanted to make a political concession to the French Communist Party and the Third International. It should be emphasised here that Belgrade Surrealism, although adopting the programmatic and poetic guidelines of its “older brother”, expressed itself as an independent local version of Surrealism which, as Kostić explained, developed from its own sources, in its own way and in parallel with the French.

autokritičko preispitivanje pređašnjeg rada, pre svega „endemije idealizma, metafizike, pesimizma i anarhističkog individualizma“ kao posledice „preteranog verovanja u mogućnost nadrealističkih sredstava“ (Jovanović i Bor 1931: 8). Nadrealisti su želeli da analizirajući rezultate svojih istraživanja izvedu određene zaključke koji treba da budu protumačeni, kritički razrađeni i primjenjeni u daljem radu. Kako je navedeno u nepotpisanom uvodniku drugog broja *ND/O* (1931), u pitanju je „ideološko razvijanje nadrealizma“ u pravcu njegovog „čvršćeg postavljanja na bazu dijalektičkog materijalizma“, jedinu efikasnu metodu za razrešavanje protivrečnosti današnjice. U tom smislu, nadrealizam je pozvan „da učestvuje u rešavanju problema koje postavlja istorija“, uzimajući na sebe ulogu „rušioca jedne senilne i stvaraoca jedne nove kulture“, dok će mu strogost autokritičkog preispitivanja dati za moralno pravo da ukazuje na novinu svog specifičnog doprinosa u „sudbonosnom rešavanju nekih od najhitnijih i najdrskijih zagonetki čovečanstva“.

Prema kritičkom sudu Miroslava Egerića, povиšena „socijalna temperatura nadrealističke akcije pada do neraspoznavanja“ jer su nadrealistički tekstovi u većini bili hermetični, „lišeni logičnih prilaza za racionalno poimanje iskazanoga“ (Egerić 1990: 148). Prisustvo socijalnih elemenata, „fermenata“ kako su ih zvali, nije se „opažalo i stoga nije moglo ni imati veće mobilijuće, socijalno-subverzivno dejstvo, najmanje zamah kakav zahteva odsečno formulisana i ka cilju upravljena socijalna akcija“ (Isto). U odnosu na idealistički postavljen cilj nadrealista Egerić je u pravu: iz teorijsko-kritičkog diskursa i eksperimentalne poetske produkcije ne mogu proizaći konkretni socijalni efekti, pa je „socijalizacija nadrealizma“ zastala na nivou zamislji, ograničene na recipijente nadrealističkih izdanja – mali broj poklonika i veliki broj kritičara, s leva i s desna. S tim u vezi, Breton je smatrao da treba paralelno raditi na edukaciji radničke klase kako bi se izbavila iz intelektualne paralize i zato se ponudio KP Francuske da organizuje književne seminare na radničkim univerzitetima i napiše marksistički priručnik iz opšte književnosti, ali ponuda je odbijena. On je bio svestan činjenice da je nadrealistička literatura hermetična i elitistička, da njeni čitaoci ne sede u fabričkim halama već u buržujskim salonima, ali bez podrške partije jednostavno nije bilo načina da se ona integriše u front revolucionarno-proleterske književnosti i približi

“participate in solving the problems posed by history”, taking on the role of “the destroyer of a senile culture and the creator of a new one”, whilst the rigour of its own auto-critical reexamination gave it the moral right to point out the novelty of its specific contribution to “the fateful solution of some of the most urgent and presumptuous riddles of mankind”.

According to Miroslav Egerić's critical judgment, the rising “social temperature of surrealist action falls beyond recognition”, because surrealist texts were for the most part hermetic, “deprived of logical approaches to a rational understanding of what was being said” (Egerić, 1990: 148). The presence of social elements – “ferments”, as they were called, – was “not observed, and therefore could not have greater mobilising, socialsubversive effects, least of all the momentum required by abruptly formulated and goaloriented social action” (ibid.). As regards the Surrealists' idealistically conceived goal, Egerić was right: concrete social effects could not emerge from theoreticalcritical discourse and experimental poetic production. Hence the “socialisation of Surrealism” was halted at the

Umetnost socialne umetnosti / Instead of Social Art, Nadrealizam danas i ovde, 3 / Surrealism Here and Now, 3, 1932.



radničkom čitalaštvu.

Sprovođenje autokritike posledica je unutrašnjih sukoba i polemika koji su beogradsku grupu pratili od formiranja i koji su doveli do korekcije početne pozicije u pogledu društvenog cilja nadrealističkog delovanja. No, autokritika je rezultirala socijalizacijom na diskurzivnom planu što je posledica njihovog razumevanja Lenjinovog stanovišta da je teorijski rad inteligencije integralan deo klasne borbe radništva. Pozivajući se na Engelsovu tezu o radničkoj klasi kao nosiocu „pristrasne materialističke nauke“, koja „preko uviđanja nužnosti, sistematski ubrzava proces ka slobodi“, oni tvrde da je nadrealizam saveznička formacija naučnog istraživanja te „pristrasne, oslobođilačke i neizbežne materialističke nauke“ (Dedinac, Popović i Ristić 1932: 14). Ako je nadrealizam poetskim putem i dijalektičkim razvojem došao do istih saznanja do kojih je radnička klasa došla svojim materijalnim i društvenim rasporedom, onda se on svrstava uz njen bok u „procesu istorijskog razrađivanja i promene društva“. To znači da u borbi radničke klase, opet slično francuskim kolegama, radije učestvuju kao nadrealisti nego kao komunisti, namenjujući sebi funkciju Brehtovih „moždanih radnika“ (*Kopfarbeiter*), dok komunistima prepuštaju zadatku da u delu sprovedu društvenu promenu.

Iako mu nije manjkalo parolaštva, patetike i „gorućih mostova“ (Breton), nadrealistički diskurs je u poređenju sa diskursima prethodećih jugoslovenskih avangardi bio sofisticiraniji i učeniji, teorijski potkovani, analitičniji, sa pretenzijom da izvodi naučne i filozofske konkluzije. Sinteza psihoanalize i dijalektičkog materijalizma u nadrealističkom teorijskom sistemu bila je od ključnog značaja za uobličavanje teorijskog programa beogradskih nadrealista u periodu socijalizacije. Prirodu ove adaptacije najpreciznije su objasnili Koča Popović i Ristić u *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* (1931), teorijskom vrhuncu beogradskog nadrealizma i autentičnom nadrealističkom filozofskom spisu koji kombinuje dijalektiku, psihoanalizu, Dalijevu paranojačko-kritičku metodu, Ajnštajnovu teoriju relativnosti, moralni smisao poezije i nadrealistički pogled na svet. Odbacujući frojdizam kao personalni *Weltanschauung* oca psihoanalize, oni insistiraju na tome da je „psihoanaliza pozvana, i možda danas jedina, da objasni onaj mehanizam kojim je individualno determinisano socijalnim, kao što je istorijski materijalizam jedini pozvan da objasni mehanizam kojim je socijalno determinisano ekonomskim“ (Popović

level of ideas, which were limited to the recipients of surrealist publications – a small number of admirers and a large number of critics, from both left and right. With regard to this, Breton believed work should begin simultaneously on the education of the working class in order to rescue it from “intellectual paralysis”, and he therefore offered himself to the French Communist Party to organise literary seminars at workers’ universities and write a Marxist manual of general literature, but his offer was rejected. He was aware of the fact that surrealist literature was hermetic and elitist, and that its readers did not sit in factory halls but in bourgeois salons; but without the party’s support there was simply no way to integrate it into the frontline of revolutionary proletarian literature and bring it closer to the labour readership.

The implementation of autocriticism was a consequence of the internal conflicts and polemics which had accompanied the group since its formation, and led to the correction of its initial position as regards the social goal of surrealist activities. However, autocriticism also resulted in socialisation at the discursive level, which was a consequence of their interpretation of Lenin’s position that the theoretical work of the intelligentsia was an integral part of the labour’s class struggle. Referring to Engels’ thesis about the working class as the bearer of “a biased materialist science”, which “through the recognition of necessity, systematically accelerates the process towards freedom”, they claimed that Surrealism was a formation for scientific research allied to that “biased, liberating and inevitable materialistic science” (Dedinac, Popović and Ristić, 1932: 14). If Surrealism had arrived at the same knowledge as the working class, the former by following its poetic path and dialectical development and the latter through its material and social positions, then they were lined up alongside each other in the “process of the historical elaboration and transformation of society”. This meant that in the struggle of the working class they preferred – again, in a similar way to their French colleagues – to participate as Surrealists rather than Communists, assigning themselves the role of Brecht’s “brainworkers” (*Kopfarbeiter*), while leaving the Communists the task of implementing social change.

Although it was not devoid of sloganry, patheticism and “burning bridges” (Breton), surrealist discourse was more sophisticated and learned than the discourses of the previous Yugoslav avantgardes, theoretically more qualified and analytical, and had

KOČA POPOVIĆ & MARKO RISTIĆ

NACRT ZA JEDNU
FENOMENOLOGIJU
IRACIONALNOG



NADREALISTIČKA IZDANJA
U BEOGRADU
1931

Koča Popović, Marko Ristić
Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog,
Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.

i Ristić 1931: 29). Oni zato konstatuju da nadrealizam, sprežući psihoanalitičku metodu s dijalektičkom, može da izvede zaključke koje psihoanaliza kao doktrina nije bila u stanju da izvede i, shodno tome, Frojda podvrgne kritici analognoj Engelsovoj kritici Fojerbaha. Nesumnjivo je da nadrealisti, francuski i srpski, spadaju u pionire frojdomarksizma (Vilhelm Rajh je *Dijalektički materijalizam i psihoanalizu* objavio 1929), nastojeći da pokazuju da upotreba ovih teorija u okviru nadrealističke epistemologije stoji u službi samooslobođenja individualne ljudske svesti i istovremenog preobražaja društvenog sveta.

Kako je već rečeno, grupa je delila uverenje da nadrealistička eksperimentacija doprinosi „napretku dialektičkog materializma u saznavanju sveta”, zbog čega „revolucionari treba da je primaju kao što primaju naučnu delatnost uopšte” (Bor i Ristić 1932: 49). Odgovarajući na kritiku jednog od najoštlijih

as its aim the drawing of scientific and philosophical conclusions. Synthesis of psychoanalysis and dialectical materialism in a surrealist theoretical system was of key importance for shaping the theoretical programme of the Belgrade Surrealists during their socialisation period. The nature of this adaptation was most precisely explained by Koča Popović and Ristić in *Outline for a Phenomenology of the Irrational* (1931), which represented the theoretical peak of Belgrade Surrealism, and authentic surrealist philosophical tract that combined dialectics, psychoanalysis, Dali's paranoiacritical method, Einstein's theory of relativity, the moral significance of poetry and the surrealist view of the world. Rejecting Freudianism as a personal *Weltanschauung* of the father of psychoanalysis, they nevertheless insisted that “psychoanalysis is called, and perhaps is the only method today, to explain the mechanism by which the individual is determined by the social, just as historical materialism is the only method called to explain the mechanism by which the social is determined by the economic” (Popović and Ristić, 1931: 29). Consequently, they stated that, by merging psychoanalytic and dialectic methods, Surrealism could lead to conclusions that psychoanalysis, as a doctrine, was not capable of reaching and, accordingly, subject Freud to criticism similar to Engels's criticism of Feuerbach. There is no doubt that the Surrealists, French and Serbian alike, were among the pioneers of FreudMarxism (Wilhelm Reich published his *Dialectical Materialism and Psychoanalysis* in 1929), in their attempt to show that the use of these theories within surrealist epistemology stands in the service of self-liberation of individual human consciousnesses and the simultaneous transformation of the social world.

As has already been mentioned, the group shared the belief that surrealist experimentation contributed to “the progress of dialectical materialism in the comprehension of the world”, which was why “revolutionaries should welcome it as they welcome scientific work in general” (Bor and Ristić, 1932: 49). Responding to the criticism of one of its fiercest critics, Pavle Bihali, that Surrealism attempted to “correct Marxism”, Vane Bor explained that the opposite aim was at stake, i.e., that Surrealism aimed to enrich Marxism by “deepening dialectical materialism through the application of the dialectical materialist method also in areas which had not been explored sufficiently, and therefore deepening the method itself” (Bor, 1932: 311). This meant that

kritičara, Pavla Bihalija, da nadrealizam želi da „koriguje marksizam”, Vane Bor objašnjava da je posredi suprotan cilj, da nadrealizam želi da ga obogati „produbljujući dialektički materializam primenjivanjem materialističke dialektičke metode i u oblastima dosad nedovoljno ispitanim, produbljujući dakle i samu tu metodu“ (Bor 1932: 311). To znači da nadrealizam metodu širi na ispitivanje oblasti koje nisu dijalektički proučene, „bilo za njihovo pobijanje (religija, predrasude, psihičke deformacije svake vrste, buržoaska literatura), bilo za njihovu razradu ili dialektizaciju (san, poezija, odnosi stvarnosti i misli, misli i izraza)“. Pomoću dijalektičke metode izvodi se kritika ideoloških materijala ili „zatvorenih sistema neslobode“ (Kostić) i afirmišu radikalni modeli kritičkog mišljenja koji te sisteme slamaju izlaskom izvan njihovih iluzornih okvira.

Iz tog razloga je i došlo do sukoba s eksponentima harkovske linije socijalne literature, kojim i otpočinje „sukob na književnoj levici“ koji će obeležiti levu književnu scenu u Jugoslaviji tridesetih godina. Ovde se ne radi samo o lokalnom sukobu dve marksističke škole mišljenja o funkciji umetnosti u revolucionarnoj borbi, već o sukobu koji reflektuje šira previranja na evropskoj umetničkoj i političkoj levici toga vremena. Ona su podstaknuta rezolucijom Konferencije revolucionarnih pisaca u Harkovu (1930) o političkim i stvaralačkim pitanjima međunarodne proleterske i revolucionarne književnosti, čiji je cilj bio internacionalizacija modela sovjetske književnosti. Taj model književnosti, objašnjava Aleksandar Flaker, odlikovao se izrazitom instrumentalizacijom književnosti u klasnoj borbi, zahtevom za naglašenom društveno-kritičkom funkcijom književnosti u kapitalističkim zemljama, „opovrgavanjem književne tradicije pojedinih nacionalnih književnosti i avangardnog pluralizma, posebno pak kritičkim odnosom njegovih zastupnika prema estetizmu i psihologizmu moderne književnosti i favoriziranjem oblika s manjim stupnjem beletrizacije zbiljskog“ (Flaker 1982: 185–186). Instruktivan karakter Rezolucije odgovarao je instruktivnom karakteru političkih rezolucija Kominterne koje su upućivane partijama u kapitalističkim zemljama. Kao što se sovjetski političkoekonomski model nametao kao uzoran za organizaciju društva nakon sloma kapitalizma, tako se i sovjetski model proleterske književnosti nametao kao uzoran za estetsku orientaciju međunarodnog proleterskog književnog pokreta.

Kritika nadrealizma od strane socijalnih literata punktirala

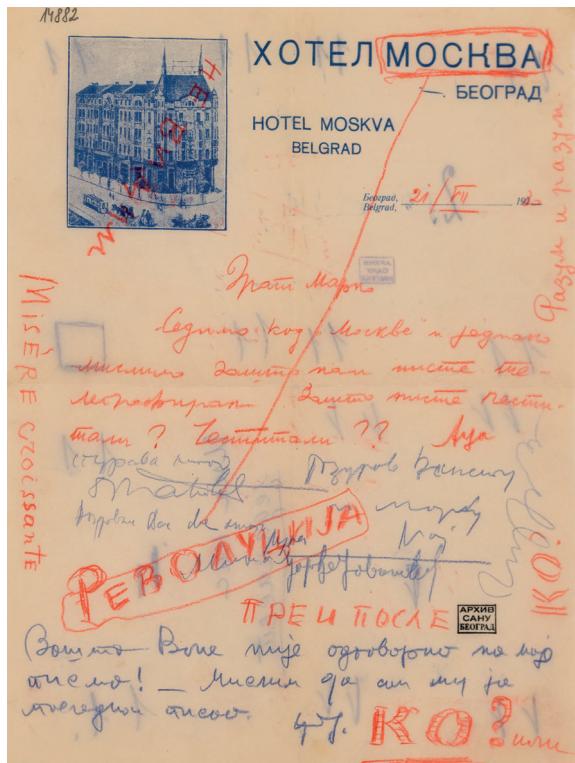
Surrealism extended the method to examining areas which had not been studied dialectically, “either for their refutation (religion, prejudice, psychic deformations of all kinds, bourgeois literature), or for their elaboration or dialecticisation (dreams, poetry, relations between reality and thoughts, as well as between thoughts and expressions)”. The dialectical method was used to perform a critique of ideological materials or “closed systems of unfreedom” (Kostić), and to affirm radical models of critical thinking, thus disrupting these systems by going beyond their illusory frameworks.

This caused conflict with the exponents of “Kharkov line” of social literature, which also triggered conflict among writers on the literary left that marked the Yugoslavian literary scene in the 1930s. This was not merely a local conflict of two Marxist schools of thought fighting over what role art played in the revolutionary struggle, but a conflict that reflected the broader turmoil pervading the European artistic and political left at the time. This turmoil was encouraged by the Declaration of the Conference of Revolutionary Writers in Kharkov (1930) on the political and creative issues of international proletarian and revolutionary literature, whose goal was the internationalization of the model of Soviet literature. As Aleksandar Flaker explained, this model was characterised by a pronounced instrumentalisation of literature in the class struggle, a demand for a distinct socialcritical function of literature in capitalist countries, “a refutation of the literary tradition of certain national literatures and avantgarde pluralism, particularly the critical attitude of its representatives towards the aestheticism and psychologism of modern literature, and a preference for forms with a lower level of belletrist fictionalisation of the real (Flaker, 1982: 185–186). The instructive character of the Declaration corresponded to the instructional character of the political resolutions of the Comintern, which were addressed to parties in capitalist countries. Just as the Soviet politicaleconomic model imposed itself as the exemplar for the organisation of society after the collapse of capitalism, so did the Soviet model of proletarian literature impose itself as the exemplar for the aesthetic orientation of the international proletarian literary movement.

The critique of Surrealism by the social literati punctured several neuralgic points of surrealist activity: the hermetic literary idiom that “the masses do not understand perfectly” (Janko Djonović), the “desperate” worldview, the deviation from historical materialism, the

je nekoliko neuralgičnih tački nadrealističkog aktiviteta: hermetičan književni idiom koji „mase savršeno ne razumeju“ (Janko Đonović), „desperaterski“ svetonazor, devijacija istorijskog materijalizma, odsustvo klasne obeleženosti, upotreba psihoanalize i sl. Iz perspektive socijalne literature nadrealizam se doima kao laboratorijski eksperimentalni projekat izolovan od društvene stvarnosti i klasne borbe, a koji to ne uviđa i ne želi da prizna. Prema klasnoj borbi nadrealizam se određuje tek na nivou teorije, a i tu „metafizičkom strukturom mišljenja“ (Bihali) demonstrira nasilje u interpretaciji dijalektičkog materijalizma, sparajući ga sa „reakcionarnom i idealističkom ideologijom frojdizma“, formalno anatemisanom Harkovskom deklaracijom. Razočaran neprihvatanjem kritike iz „idejno bliskih krugova“, Stevan Galogaža je u *Literaturi* objavio članak „Za likvidaciju nadrealizma“ u kojem je nadrealizam proglašio „firmom u stečaju“, koja se, „pod netačnom pretpostavkom da historijski materializam zanemaruje duhovno oslobođenje čovjeka“, povukla

Pismo Marku Ristiću iz hotela „Moskva“, 1. juli 1930, potpisani: A. Vučo, V. Bor, Đ. Jovanović i drugi / Letter to Marko Ristić from Hotel „Moscow“, July 1, 1930, signed by: A. Vučo, V. Bor, Đ. Jovanović, and others.



absence of class designation, the use of psychoanalysis, and the like. From the perspective of social literature, Surrealism appeared like an experimental laboratory project, isolated from social reality and the class struggle, but without realising or wanting to admit it. Surrealism took its stance on the class struggle at the level of theory, but even there, with its “metaphysical structure of thinking” (Bihali), it exhibited violence in its interpretation of dialectical materialism, pairing it with the “reactionary and idealistic ideology of Freudianism”, formally anathematised by the Kharkov Declaration. Disappointed with its rejection of criticism from “ideationally close circles”, Stevan Galogaža published an article ‘For the Liquidation of Surrealism’ in *Literatura*, where he declared Surrealism “a bankrupt company”, which, “under the false assumption that historical materialism neglects the spiritual liberation of man”, has retreated to “a superstructure”, that is, to theorisation and “spiritual” work, leaving others to act on the economic and social transformation (Galogaža, 1932: 68). In short, the Surrealists were understood by the social literati as progressive bourgeois intellectuals who found themselves falling into a chasm between individualistic revolt and indecision as to whether to join the struggle of the proletariat, which made their revolutionary commitment merely declarative and abstract.

At the beginning, the Surrealists responded to such criticism in a conciliatory tone, trying to prove that the gap between Surrealism and social literature was not insurmountable, because they were both based on the premises of historical materialism and in the service of the revolutionary struggle. However, after the polemic had finally assumed serious proportions, in their text ‘Misunderstanding Dialectics. Reply to Critiques by Merin and Galogaža’, Dedinac, Popović and Ristić presented a judgment (identical to Breton’s in *The Second Manifesto*) on social literature as a nondialectical return to realism: “It is not a matter of moving from a shallow, static realism, which is entirely at the service of the interests and prejudices of bourgeois culture [...] into another shallow realism, equally static”, supposedly towards the “construction of a new culture” (Dedinac, Popović and Ristić, 1932: 3). Further on, they reproached the social literati for not being able to understand materialistic exploitability, i.e., *the revolutionism of Surrealism*, which they view idealistically. That they have not studied Surrealism

u „nadgradnju“, to jest u teoretizaciju i „duhovni“ rad, prepuštajući drugima da rade na ekonomsko-socijalnoj transformaciji (Galogaža 1932: 68). Nadrealisti su, sumirano, od strane socijalnih literata shvaćeni kao progresivni buržoaski intelektualci koji se nalaze u procepu između individualističkog revolta i neodlučnosti oko priključenja borbi proletarijata, što njihovo revolucionarno opredeljenje čini deklarativnim i apstraktnim.

U početku su nadrealisti na kritike odgovarali pomirljivim tonovima nastojeći da dokažu da ne postoji nepremostivi jaz između nadrealizma i socijalne literature, jer oboje počivaju na premisama istorijskog materijalizma i stoje u službi revolucionarne borbe. Ipak, na kraju polemike, kada je već poprimila ozbiljne razmere, u tekstu „Nerazumevanje dijalektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže“, Dedinac, Popović i Ristić iznose sud (identičan Bretonovom iz *Drugog manifesta*) o socijalnoj literaturi kao nedijalektičkom povratku realizmu: „Ne radi se o tome da se iz jednog plitkog, statičnog realizma koji je sav u službi interesa i predasuda buržoaske kulture [...] prede u drugi plitki realizam, isto tako statički“, tobože u „izgradnji jedne nove kulture“ (Dedinac, Popović i Ristić 1932: 3). U nastavku, oni socijalnim literaratom spominjavaju da ne mogu da razumeju materialističku *iskoristljivost*, to jest *revolucionarnost nadrealizma*, koji posmatraju idealistički. I nije slučajno da oni nadrealizam nisu proučili: jer oni se plaše slobodne dijalektičke misli, jer oni marksizam smatraju za tačno određen niz normi i formula, za mehanizam koji treba samo naviti pa da misao funkcioniše u tačno određenim granicama jedne zbirke opštih mesta. Razumljivo je da nadrealizam negiraju (Isto).

Slično misliocima Frankfurtske škole, oni su na marksizam gledali kao na metod a ne kao na kosmologiju, smatrajući dijalektiku alatkom za kritičku analizu društva, a ne za izgradnju metafizičkog sistema. Pri tom, oni posebno insistiraju na tome da nisu nezavisno od nadrealizma nego „blagodoreći njegovoj dijalektičnosti“ (Dedinac, Popović i Ristić došli do marksizma, očigledno imajući u vidu Bretonovu definiciju nadrealizma iz *Prvog manifesta* kao „razrešenja dvaju na izgled tako protivrečnih stanja, sna i realnosti, u nekoj apsolutnoj stvarnosti ili nadrealnosti“ (Breton 1979: 23–24), koja je nosila klicu dijalektike. O dijalektičkom karakteru nadrealističkog mišljenja Breton se eksplisitno izjasnio u *Drugom manifestu*, gde otkriva

is no coincidence: they are afraid of free dialectical thought, they consider Marxism to be a precisely defined sequence of norms and formulas, a mechanism that only needs to be wound up so that thought can function within the precisely defined limits of a series of common places. It is understandable that they renounce Surrealism (*ibid.*).

Similar to the thinkers of the Frankfurt School, they viewed Marxism as a method and not as a cosmology, considering dialectics as a tool for the critical analysis of society, and not for building a metaphysical system. They especially insisted that they had not arrived at Marxism independently of Surrealism but “thanks to its dialecticism” (Dedinac, Popović and Ristić), evidently bearing in mind Breton’s definition of Surrealism from the *First Manifesto* as the resolution of “the previously contradictory conditions of dream and reality into an absolute reality or surreality” (Breton, 1979: 23–24), which carried the germ of dialectics. Breton made an explicit statement about the dialectical character of surrealist thought in the *Second Manifesto*, where he reveals that he started from Hegel’s dialectic, but with the help of Engels’ criticism of idealism and mechanical materialism presented in *Anti-Dühring*, he arrived at the concept of modern materialism.

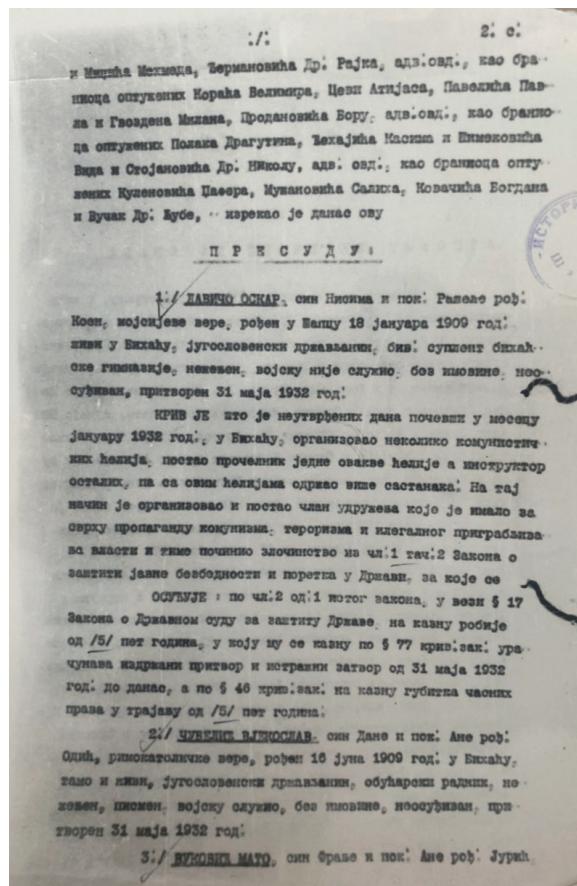
It was aptly observed that throughout these polemics the Surrealists were aware of the “real distribution of power” and therefore wanted to prove to the party that they were allies in the fight for the same goal, reducing the disagreement to the level of personal account settling, in order to locate the cause of the misunderstanding in the wrong interpretation of surrealist Marxism by those individuals who attacked them (Karan, 1989: 158). Despite the intellectual superiority of the Surrealists, it resembled the fight of David and Goliath, and brought the group closer to the turning point in its position towards the Communist Party, as Koča Popović was the first to realise, with the following formulation: “We shall either have to change their views about us, that is, those parts which corresponds with our areas of action, or we shall have to change ourselves” (Popović, 1932: 10).

This was the turning point that brought about the polarisation concerning the future of Surrealism, and it was initiated by Davičo, Kostić and Matić, who neither participated in the polemic with the social literati, nor in the last issue of *NDIO*, because they had already left

da je pošao od Hegelove dijalektike, ali je uz pomoć Engelsove kritike idealizma i mehaničkog materijalizma iznete u *Anti-Diringu* došao do koncepta modernog materijalizma.

Dobro je primećeno da su tokom odvijanja polemike nadrealisti znali „stvarni raspored snaga“ i zato su partiji žeeli da dokažu da su saveznici u borbi za isti cilj, svodeći polemiku na nivo ličnih razračunavanja, kako bi uzrok nesporazuma locirali u pogrešnom razumevanju nadrealističkog marksizma onih pojedinaca koji ih napadaju (Karan 1989: 158). I pored intelektualne superiornosti nadrealista, bila je to borba Davida protiv Golijata koja je grupu doveo na prekretnicu u odnosu

Presuda Državnog suda za zaštitu države u Beogradu kojom se Oskar Davičo i ostali osuđuju na osnovu člana 1 i 2 Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi iz 1931. godine / Verdict of the State Court for the Protection of the State in Belgrade, condemning Oskar Davičo and others under Articles 1 and 2 of the Law on the Protection of Public Safety and Order in the State, 1931.



the group and embarked on illegal party work.³ They had developed the belief that “the bourgeois form of Surrealism should be abandoned after it had performed and fulfilled its role”, and that the group’s activity should be directed “towards a higher phase of action”, to acting within the labour movement “which is the only one that exists collectively on the basis of historical materialism” (Davičo, Kostić and Matić, 1932: 122). They felt a strong urge to combine poetic work with political activism, which they demonstrated by publishing *The Position of Surrealism in the Social Process* (1932), a counterbook to *Outline for a Phenomenology of the Irrational*, in which, purging it of psychoanalysis and “Bretonism”, they unconvincingly tried to redefine Surrealism in terms of the class struggle and to set up a theoretical platform for turning surrealist poetry towards social tendency. Relying on the commonplaces of the Marxist understanding of history, socioeconomic formation and class struggle, *The Position* had no epistemological character, nor did it give Surrealism any specific artistic status. It was explained as a social and revolutionary phenomenon whose place in the social process was marked not only by a critique of the existing situation but also by concrete social action.

Their goal was similar to that of Breton from 1927 onwards: to join the “collective” but to preserve the uniqueness of surrealist poetic critical practice, harmonising its work with the goals and tasks of the party. Contrary to their expectations, however, the subsequent collision with the party’s realpolitik showed that the latter did not understand *The Position* as an attempt to harmonise surrealist Marxism with the Marxism of the Party, but as a heresy. Not knowing the state of affairs in the Party, they could not have known that theoretical dialogue with it was impossible in advance, and that the authors of “Misunderstanding of Dialectics” were right when they wrote that it takes Marxism as a sequence of norms and formulas that are not subject to discussion and subjective interpretation. Somehow at that time, the Central Committee of the CPJ, in the decision “Tasks of the Party on the

3 After joining the party, they began to translate and distribute Marxist literature. However, Davičo was arrested in Bihać and sentenced to five years in prison for organising a Marxist circle. After that, Jovanović was sentenced to three years in prison, and Popović, Kostić, Matić, Dedić and Vučo were also arrested. The news of the arrest of the Belgrade Surrealists by the “profascist Yugoslav government” was conveyed by René Crevel in an emotionally toned article, ‘Yugoslav Surrealists are in Prison’ (*Le Surrealisme au Service de la Révolution*, no. 6, 1933).

prema Komunističkoj partiji Jugoslavije, što je Koča Popović prvi uvideo i formulisao na sledeći način: „Ili imamo da izmenimo njene poglede o nama, to jest izmeniti u njoj onaj deo koji odgovara našem polju delovanja, ili se imamo izmeniti mi“ (Popović 1932: 10).

Na toj prekretnici došlo je do polarizacije oko budućnosti nadrealizma, a inicirali su je Davičo, Kostić i Matić koji u polemici sa socijalnim literatama nisu participirali, kao ni u poslednjem broju *NDIO*, jer su iz grupe već istupili i uključili se u ilegalan partijski rad.³ Kod njih je sazrelo uverenje da „treba napustiti građanski oblik nadrealizma pošto je ispunio i izvršio svoju ulogu“ i aktivnost grupe usmeriti „ka višoj fazi akcije“, na delovanje unutar radničkog pokreta „koji jedini postoji na bazi istorijskog materijalizma, kolektivno“ (Davičo, Kostić i Matić 1932: 122). Oni su osetili snažan poriv da poetski rad spoje sa političkim aktivizmom, što su demonstrirali tako što su kao protivknjigu *Nactru za jednu fenomenologiju iracionalnog* objavili *Položaj nadrealizma u društvenom procesu* (1932), u kojem su, pročistivši ga od psihanalize i „bretonizma“, neubedljivo pokušali da nadrealizam redefinišu u terminima klasne borbe i postave teorijsku platformu za okretanje nadrealističke poezije u smeru socijalne tendencije. Oslanjajući se na opšta mesta marksističkog shvatanja istorije, društveno-ekonomske formacije i klasne borbe, *Položaj* nema epistemološki karakter niti nadrealizmu dodeljuje neki specifičan umetnički status, već ga obrazlaže kao društvenu i revolucionarnu pojavu čije mesto u društvenom procesu nije obeleženo samo kritikom postojećeg stanja već i konkretnom socijalnom akcijom.

Cilj je bio sličan Bretonovom iz 1927. godine: priključiti se „kolektivu“ ali sačuvati posebnost nadrealističke poetsko-kritičke prakse koja će svoj rad uskladiti sa ciljevima i zadacima partije. Suprotno očekivanju, usledio je sudar sa partijskom realpolitikom koja *Položaj* nije shvatila kao pokušaj usaglašavanja nadrealističkog marksizma sa partijskim marksizmom već kao jeres. Ne poznajući stanje stvari u Partiji, nisu ni mogli znati da je teorijski dijalog s njom unapred onemogućen, i da

theoretical front”, ordered the communists to popularize Marxism, while at the same time fighting to suppress “various theories” that were spreading throughout Yugoslavia: “individual psychology, neo-Kantianism, mechanistic understandings of dialectics, Surrealism” (Kalezić 1975: 247). Unaware of the state of affairs within the Party, they believed that their tract would confirm the familiar assumption generally to be found in the Marxist literature of the time – that “everyone arrives at Marxism in the way which is characteristic of them” (Kostić, 1991: 150). Faced with an ultimatum to stop publishing *Nadrealizam danas i ovde* and terminate their surrealist activities, they conformed to their political beings, with support from Popović and Jovanović – that is, they renounced Surrealism, and put themselves at the disposal of the Party. Davičo later explained that his joining the Party was decisive for his break with “surrealist orthodoxy” and for all “his poetic tellings from then onwards” (Давичо, 1969: 293), while Jovanović wrote to Ristić from prison that he had cut the umbilical cord with the “petit bourgeoisie” (Surrealism): “I have learned here to look at things more clearly and incisively” (Ristić, 1953: 125).

French Surrealism had undergone two intense internal crises, occasioned by its position towards the Communist Party and its cultural policy (the “Navy” and “Aragon” affairs), but thanks to the authoritative leader at its helm, this great movement had overcome them and survived to continue on its independent path. According to Breton’s testimony, after the Surrealists joined them, the French Communist Party had been pressuring them to renounce their autonomy and submit to party discipline (“If you are Marxists, you do not need to be Surrealists”, the Party insisted) – this led to a loss of initial illusions and an open conflict which ended with the expulsion of Breton and his comrades in 1933. It was precisely the “Aragon Affair” (1932) that provoked the final confrontation with the “disciplinary fanaticism” of the French communists, which, as Breton stated in a letter to Ristić, was inevitable, and even favourable, as a way out of the predicament Surrealism had found itself in. The alliance between the surrealist poetic revolution and the communist social revolution had not proved successful, because the Surrealists did not want to relinquish their poetics and their means of expression, since for them, as Breton repeated, it would represent a betrayal of the poetic act. Ristić’s “Bretonian” faction (Bor, Vučo, Dedinac) resonated in

3 Učlanjenjem u partiju počeli su da se bave prevodenjem i rasturanjem marksističke literature, a Davičo je zbog organizovanja marksističkog kružoka uhapšen u Bihaću i osuđen na pet godina robije. Zatim je na trogodišnju robiju osuđen Jovanović, a hapšeni su i Popović, Kostić, Matić, Dedinac i Vučo. Vest o hapšenju beogradskih nadrealista od strane „profasičke jugoslovenske vlade“ preneo je Rene Krevel u emotivno intoniranom članku „Jugoslovenski nadrealisti su u zatvoru“ (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, br. 6, 1933).

su autori „Nerazumevanja dialektike“ bili u pravu kada su napisali da ona marksizam uzima kao zbirku opštih normi i statičnih formula koje nisu podložne diskusiji i subjektivnoj interpretaciji. Nekako u to vreme, Centralni komitet KPJ u odluci „Zadaće partije na teoretskoj fronti“ nalaže komunistima da popularišu marksizam, a da se istovremeno bore za suzbijanje „raznih teorija“ koje se šire po Jugoslaviji: „individualna psihologija, neokantijanstvo, mehanistička shvatanja dijalektike, nadrealizam“ (Kalezić 1975: 247). Ne poznujući stanje stvari u partiji, poverovali su da će brošura potvrditi pretpostavku koja je bila opšte poznata u tadašnjoj marksističkoj literaturi „da svako dolazi do marksizma na način koji mu je svojstven“ (Kostić 1991: 150). Stavljeni pred ultimatum da obustave izdavanje *Nadrealizma danas i ovde* i prekinu sa nadrealističkom aktivnošću, oni su se uz podršku Popovića i Jovanovića povinovali svom političkom biću, što znači odrekli nadrealizma i stavili partiju na raspolaganje. Davičo je kasnije objasnio da je ulazak u partiju bio odlučujući za njegov raskid sa „nadrealističkom ortodoksijom“ i za sva „odtadašnja poetska kazivanja života“ (Давичо 1969: 293), dok je Jovanović sa robije napisao Ristiću da je presekao pupčanu vrpcu sa „sitnom buržoazijom“ (nadrealizmom): „Ja sam ovde naučio da jasnije i odsečnije gledam na stvari“ (Ristić 1953: 125).

Francuski nadrealizam prošao je kroz dve intenzivne unutrašnje krize uzrokovane odnosom prema komunističkoj partiji i njenoj kulturnoj politici (afere „Navil“ i „Aragon“), ali sa neprikosnovenim liderom na čelu ovaj veliki pokret ih je prebrodil i opstao na svom nezavisnom kursu. Prema Bretonovom svedočenju, KP Francuske je od učlanjenja nadrealista vršila pritisak na njih da se odreknu autonomije i povicaju partijskoj disciplini („Ako ste marksisti, nemate potrebe da budete nadrealisti“, poručivala je partija), što je dovelo do gubitka početnih iluzija i otvorenog konflikta koji će se okončati isključenjem Bretona i drugova u 1933. godini. Upravo je „afera Aragon“ (1932) dovela do finalnog obračuna sa „disciplinarnim fanatizmom“ francuskih komunista, što je, kako Breton navodi u jednom pismu Ristiću, bilo neizbežno i za nadrealizam poželjno kao izlaz iz teskobne situacije u kojoj se našao. Savez nadrealističke poetske revolucije i komunističke socijalne revolucije nije ostvaren zato što nadrealisti nisu želeli da se odreknu svoje poetike i izražajnih sredstava jer bi to za njih, ponavljao je Breton, predstavljalo izdaju poetskog čina. Na isti način rezonovala je Ristićeva

a similar way, proposing at a crucial moment that the group grow into a surrealist movement, independent of the party. “Surrealism has its own specific character and must have its own specific critique”, wrote Jovanović and Bor, and therefore “in this regard, no concessions can be made to superficial spectators, even when it comes to spectators we care about” (Jovanović and Bor, 1932: 8). They thus expressed an attitude with which at that moment there could be no more agreement; but that attitude proved to be correct as regards the betrayed expectation of the proparty “Aragonian” faction, because their “concession” did not meet with understanding.

The essence of the dialogue between Surrealism and Marxism was admirably explained by Matić in his book on Breton:

[...] sometimes it seems to me that this dialogue is almost at the core of Surrealism; it is the *Knot* where *Spirit* and *Revolution* meet, touch, break, judge each other, merge (*inevitably*) with a delay, from one side or the other, it does not matter which. Life is not Logic. Revolution is not Logic. It does not always erupt where it has been best planned. It erupts where the Gordian knot of some unbearable social or human situation must be cut, where the terrible question of the life and death of the common existence is *lived*” (Матић, 1978: 75).

Matić’s metaphor of the “tough” Knot of Spirit and Revolution could be extended to other socially radical avantgardes, but none of them found itself even close to the temptation Surrealism had to confront: it was the only avantgarde group in the capitalist world that abolished itself under pressure from the Communist Party. Although it is difficult to distinguish which social literati, in their attacks on Surrealism, spoke on their own behalf and which on behalf of the Party, it can be concluded that it was the Kharkov line that set the guidelines for the cultural policy to be defined by the CPY in the coming years, at a time when the protocanon of revolutionaryproletarian literature gave way to the canon of socialist realism.

It is important to emphasise that, in the Kharkov documents, Surrealism was not condemned, but the hope was instead expressed that this group of “young petit bourgeois” who had turned towards communism would continue to evolve in the direction of dialectical materialism, “correct the flagrant errors contained in

„bretonovska“ frakcija (Bor, Vučo, Dedinac) koja je u prelomnom momentu predlagala da grupa preraste u nadrealistički pokret, nezavisan u odnosu na partiju. „Nadrealizam ima svoj specifičan karakter i mora imati svoju specifičnu kritiku“, kažu Jovanović i Bor, pa se nikakve „koncesije ne mogu u tom pogledu praviti površnim posmatračima, čak ni onda kada se radi o posmatračima do kojih nam je stalo“ (Jovanović i Bor 1932: 8). Oni iznose stav oko koga u tom trenutku više nije bilo saglasnosti, ali stav koji se pokazao ispravnim kada je u pitanju iznevereno očekivanje propartijske „aragonovske“ frakcije jer njena „koncesija“ nije naišla na razumevanje.

Suštinu dijaloga nadrealizma i marksizma upečatljivo je objasnio Matić u svojoj knjizi o Bretonu:

[...] ponekad mi se čini da je taj dijalog gotovo u biti nadrealizma; on je Čvor u kome se *Duh* i *Revolucija* sreću, dodiruju, lome, uzajamno sude, slepljuju (*neizbežno*) sa zakašnjenjem, s jedne ili druge strane, nije važno. Život nije logika. Revolucija nije logika. Ona ne izbija uvek тамо где је најбоље осмишljена. Ona избija тамо где Gordijev čvor neke neizdržive društvene ili ljudske situacije мора да буде пресечен, тамо где се живи grozno pitanje живота и смрти zajedničkog postojanja“ (Матић 1978: 75).

Matićeva metafora „žilavog“ čvora Duha i Revolucije mogla bi se proširiti i na druge socijalno radikalne avangarde, ali nijedna od njih se ni približno nije našla u iskušenju sa kojim se suočio nadrealizam: то је једина avanguardna grupa u kapitalističkom svetu која се samoukinula под притиском комунистичке партије. Iako je teško razlučiti који су socijalni literati у нападима на nadrealizam говорили у лиčно име а који у име партије, може се извести zaključак да је harkovska линија поставила smernice за kulturnу политику коју ће KPJ definisati u narednim godinama, у периоду када је protokanon revolucionarno-proleterske literature ustupio место kanonu socijalističkog realizma.

Važno je naglasiti да у harkovskim dokumentima nadrealizam nije osuđen, већ је израžена нада да ће та група „mladih sitnih буржуја“ који су се окренули комунизму nastaviti да evoluира у правцу dijalektičkog материјализма, „ispraviti flagrantne greške sadržane u ‘Drugom manifestu super-realizma’ и конаčно наći put до стварне proleterske идеологије“ (Lewis 1990: 103). Ali taj jedva stečeni kredit „jedine komunističke

their ‘Second Manifesto of SuperRealism’, and finally find their way to the real proletarian ideology” (Lewis, 1990: 103). But this barely earned credit of the “only communist avantgarde” would soon be exhausted by the intensifying conflict between the Surrealists and the French Communist Party in the “Aragon Affair”. This was evidenced by the antisurrealist articles in the party newspaper *L'Humanité* from the beginning of 1932, with the insinuation that Surrealism had become arrested at an “extreme individualism which is interested only in pure experimentation and art for art's sake” (110). Such disqualifications undoubtedly had an impact on the reception of Surrealism in the international proletarian movement, which means that the political fate of Belgrade Surrealism was inevitably linked to the turbulent separation of the French Surrealists from the Communists.

The Marxism of the Belgrade Surrealists could be situated within the coordinates of Freudo-Marxism incorporated into the syncretic theoretical system of Surrealism as its important contribution. The Belgrade Surrealists interpreted Marxism with strong libertarian impulses, in an unorthodox and non-partisan manner, and through a selective approach to Marx and Engels. They established it as an ideological platform and a resource of methodological tools for analysis and criticism of bourgeois culture and the development of a surrealist epistemology. Surrealism wasn't the only Yugoslav avant-garde that accepted Communism as its political ideology and advocated “the march of poetry and revolution in the same formation”. But it was the only one that developed its own interpretation of historical materialism and dialectics as its own scientific method, so one could even talk about the (unrecognized) contribution of Surrealism to the development of Marxist thought in Yugoslavia between the two World Wars.⁴

⁴ That they were not only salon Marxists, “revolutionaries without a revolution”, as André Thirion described his Parisian colleagues in the title of his memoir, is evidenced by their party work and participation in the People's Liberation Struggle: veteran of the Spanish International Brigades, Koča Popović was the commander of the First Proletarian Division, in whose ranks Davičo also fought. Đorđe Jovanović died as the political commissar of the Kosmaj Partisan Unit (1943), and Živanović-Noe was killed in the fighting for the liberation of Belgrade (1944).

avangarde” će intenziviranjem sukoba nadrealista i KPF u „aferi Aragon”, uskoro biti potrošen. O tome svedoče antinadrealistički članci u partijskom glasilu *L'Humanité* s početka 1932. godine u kojima se insinuiru da se nadrealizam zaustavio na „ekstremnom individualizmu koji je jedino zainteresovan za čistu eksperimentaciju i umetnost radi umetnosti” (110). Ovakve diskvalifikacije nesumnjivo su imale uticaja na recepciju nadrealizma u međunarodnom proleterskom pokretu, što znači da se politička sudbina beogradskog nadrealizma mora dovesti u vezu sa burnim rastankom francuskih nadrealista i komunista.

Marksizam beogradskih nadrealista bio je situiran u okviru koordinata frojdo-marksizma inkorporiranog u sinkretičan teorijski sistem nadrealizma kao njegov stožerni prilog. Naši nadrealisti su tumačili marksizam sa jakim libertetskim imuplsima, nekanonski i vanpartijski, selektivnim pristupom Marksu i Engelsu, i ustanovali ga kao ideološku platformu i resurs metodoloških alatki za analizu i kritiku buržoaske kulture i razvijanje nadrealističke epistemologije. Nadrealizam nije bio jedina jugoslovenska avangarda koja je komunizan prihvatala kao svoju političku ideologiju i koja je zagovarala „marš poezije i revolucije u istom stroju”. Ali, bila je jedina koja je razvila vlastito tumačenje istorijskog materijalizma i dijalektičke metode, pa bi se moglo čak govoriti o (neprepoznatom) doprinosu nadrealizma razvoju marksističke misli u Jugoslaviji između dva svetska rata.⁴



Koča Popović, komandant II armije, na konju / Koča Popović, commander of the Second Army, on horseback, oktobar / October 1944

⁴ Da nisu ostali samo salonski marksisti, „revolucionari bez revolucije”, kako je Andre Tirion u naslovu istoimene memoarske knjige opisao svoje pariske kolege, svedoči njihov partijski rad i učešće u Narodno-oslobodilačkoj borbi: veteran španskih Internacionálnih brigada Koča Popović bio je komandant Prve proleterske divizije u čijim redovima je ratovao i Davičo. Đorđe Jovanović poginuo je kao politički komesar Kosmajskog partizanskog odreda (1943), a Živanović Noe stradao je borbama za oslobođenje Beograda (1944).

- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Bor, Vane. „Metafizika I. Merina i materijalizam nadrealista“. *Stožer*, br. 10–12 (1932): 310–314.
- Bor, Vane i Ristić, Marko. *Anti-zid*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.
- Breton, Andre. *Tri manifesta nadrealizma*. Kruševac: Bagdala, 1979.
- Davičo, Oskar, Kostić, Đorđe i Matić, Dušan. *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1932.
- Давичо, Оскар. Пристојности: есеји и чланци. Београд–Сарајево: Просвета–Свјетлост, 1969.
- Dedinac, Milan, Popović, Koča i Ristić Marko. „Nerazumevanje dialektike. Odgovor na kritike Merina i Galogaže“. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3 (1932): 1–14.
- Egerić, Miroslav. „Socijalizacija nadrealizma“. *Anatomija srpskog nadrealizma*. Milentije Đorđević, prir. Paraćin: Vuk Karadžić, 1990. 145–153.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Galogaža, Stevan. „Za likvidaciju nadrealizma“. *Literatura*, br. 2 (1932): 49–52.
- Jovanović, Đorđe i Bor, Vane. „Nadrealizam danas. Uvod u jednu generalnu analizu nadrealizma“. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2 (1932): 6–9.
- Kalezić, Vasilije. *Pokret socijalne literature*. Beograd: K. Z. „Petar Kočić“, 1975.
- Karan, Milenko. *Psihoanaliza i nadrealizam*. Nikšić: Univerzitetska knjiga, 1989.
- Kostić, Đorđe. *U središtu nadrealizma. Sukobi*. Beograd: Biblioteka grada Beograda, 1991.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Lewis, Helena. *Dada Turns Red. The Politics of Surrealism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.
- Матић, Душан и Ристић, Марко. „Узгред буди речено“. *Немогуће/L'impossible* (1930): 117–136.
- Матић, Душан. Андре Бретон искоса. Београд: Нолит, 1978.
- Popović Koča i Ristić, Marko. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931.
- Popović, Koča. Fragmenti iz pisma od 12. avgusta. *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2 (1932): 9–10. Štampano u okviru teksta: Aleksandar Vučo, „О једној implicitnoj autokritici“: 9–12.
- Ristić, Marko. *Predgovor za nekoliko nenađenih romana*. Beograd: Prosveta, 1953.
- Ristić, Marko. *Za svest*. Beograd: Nolit, 1977.
- Ristić, Marko. *Oko nadrealizma I*. Nikola Bertolino, ur. Beograd: Clio, 2003.
- Тодић, Миланка. Немогуће. Уметност надреализма. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.
- Вучо, Александар, Давичо, Оскар, Дединић, Милан и други. Позиција надреализма. Београд: Надреалистичка издања, 1931.



Koča Popović na borbenom položaju – osmatranje, Španija, Viljena / Koča Popović in Combat Position – Observation, Spain, Villena, 1937.



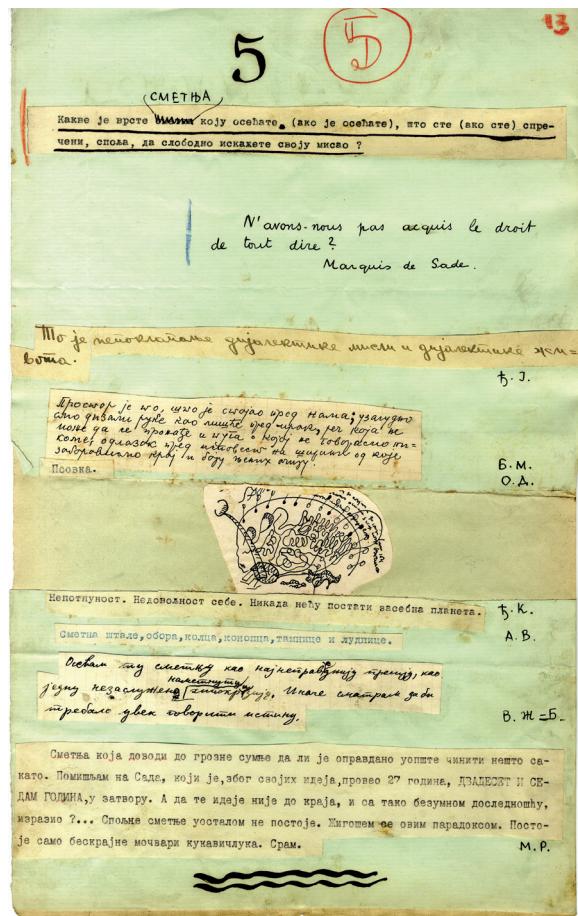
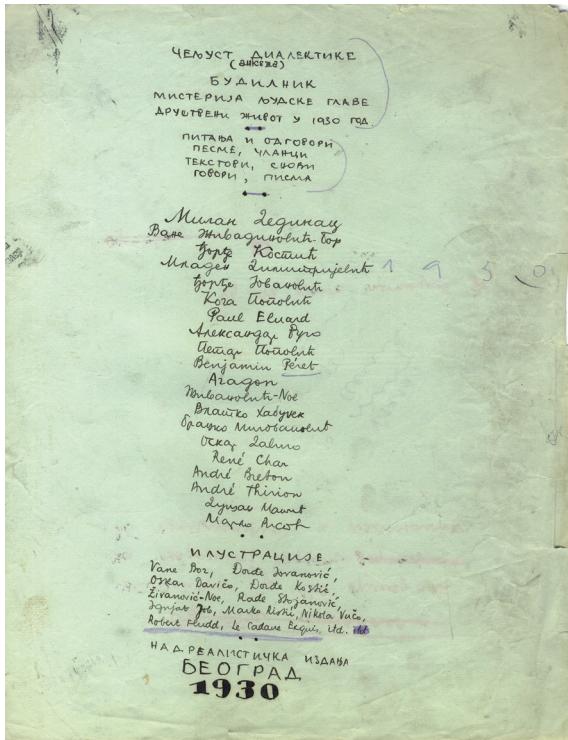
Kolaž sastavljen od isečaka iz prvog broja časopisa
Svedočanstva / Collage composed of clippings from the first
issue of *Testimonies*

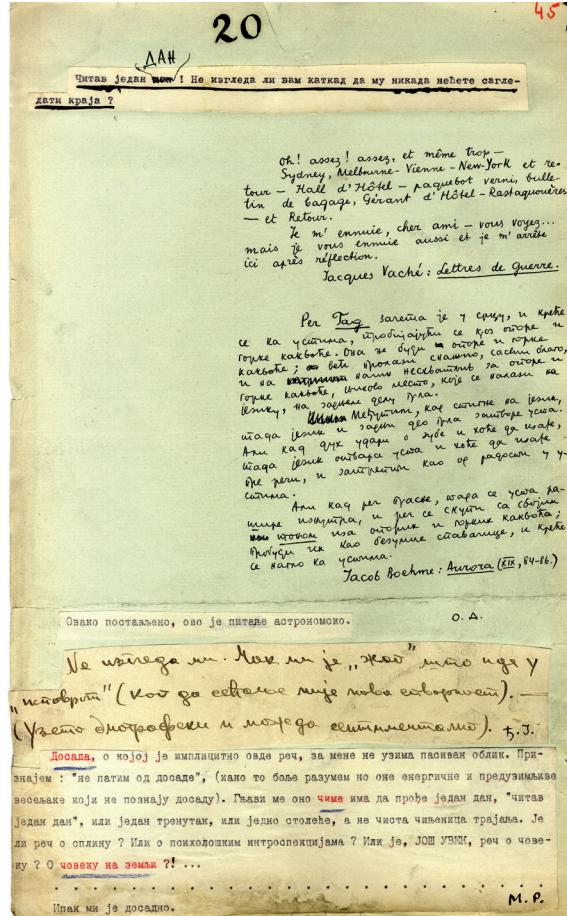
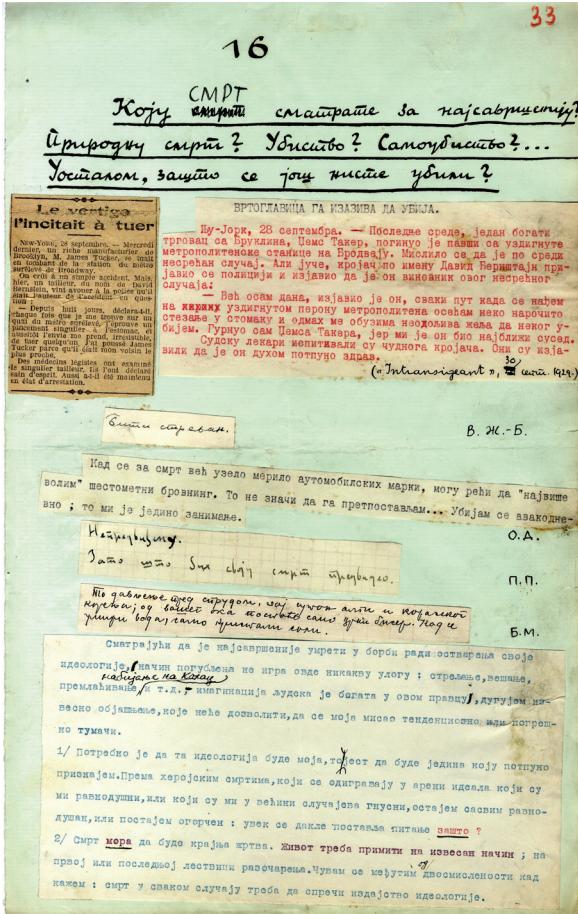


Kolaž sastavljen od isečaka iz prvog broja časopisa Putevi
/ Collage composed of the clippings in the first issue of
Paths



Svedočanstva / Testimonies, 1–8, Beograd, 1924–1925.





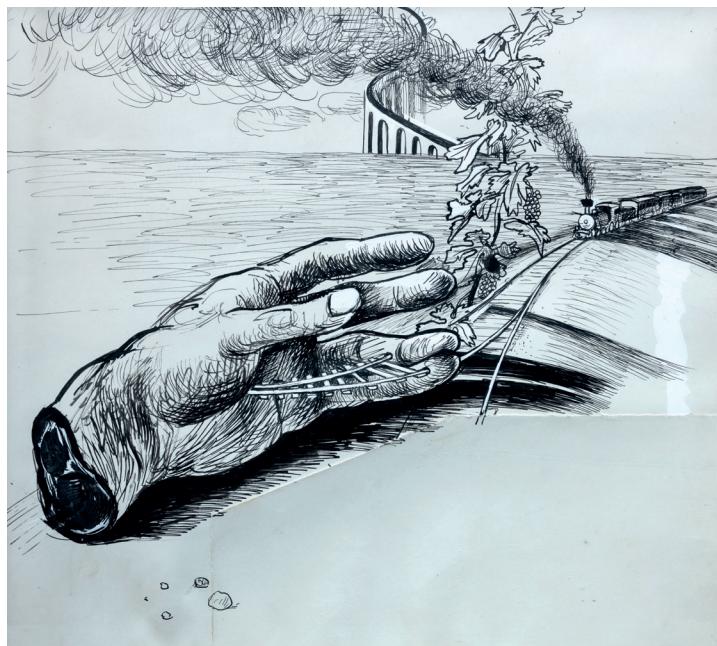
Priprema za štampu ankete **Čeljust dialectike**, kolažirana od prispelih odgovora / Preparatory sketch for the printing of the survey **Jaws of Dialectics**, collaged from the responses received, 1930.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Portret (Mrtvačka glava)* / *Portrait (Dead Man's Head)*, 1927.



Nikola Vučo, Bez naziva (Autoportret) / Untitled (Self Portrait), 1929.



Krsto Hegedušić

Turpituda, 1938.

originalni crteži Krsta Hegedušića za poemu
Turpituda Marka Ristića / original drawings
by Krsto Hegedušić for the poem *Turpituda*
by Marko Ristić







„Документ је подготвљен 1952. године, радије да се на њему посматрају резултати суда и да се узима као доказ да је Краљ Томислав у тој години убијен.“

„Да нисам веровао сновима више неголи зиду,
зар би се ико пробио кроз уску бушу самице
усталасаном хоризонту човечанства?“

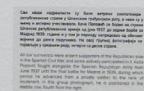
Оскар Давичо, Чињенице (одломак), збирка Човеков
човек (1953)



Kralj Tomislav sa саборником, Шпанија, Валенса
Мадриџ, 1952.
Портрет Краља Томислава и Јана Пејевића.
Источник: Удружење Југословена у Испанском Републици.



Клаја Поповић са кофарницом Јаном Пејевићем –
шпанија, Валенса (Валенс), 1952.
Портрет Краља Томислава и Јана Пејевића.
Источник: Удружење Југословена у Испанском Републици.



„Документ је подготвљен 1952. године, радије да се на њему посматрају резултати суда и да се узима као доказ да је Краљ Томислав у тој години убијен.“

*Instrument i Vršac of the State Court for the
Decision of the Trial of King Tomislav, 1952.
Oskar Davičo and others under Article I and 2 of
the Law on the Trial of the Criminal Responsibility of
the State from the Year 1948, and the Law on the
Court of Justice of the People's Municipal
Historical Archive Belgrade*

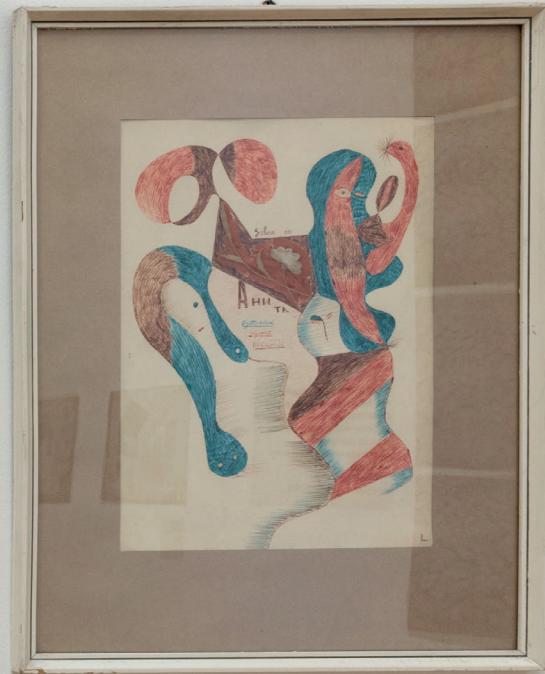
*Све ове податке су били веома значајни
записи о стварима и људима који су имали
важност за судске процесе и судске послове у дужини
1952. године.*

*Instrument and Vršac of the State Court for the
Decision of the Trial of King Tomislav, 1952.
Oskar Davičo and others under Article I and 2 of
the Law on the Trial of the Criminal Responsibility of
the State from the Year 1948, and the Law on the
Court of Justice of the People's Municipal
Historical Archive Belgrade*



Чавко Кавалджиев - Ване Соо
Бумага, карандаш, краска, 25 x 23
см
Лот 10 Марко Ристич - Писаки Марко, Јован и
Марко Ристич
Музеј савремене уметности

Jovan Ristić - Vane Soo
Pencil, paper, ink, 25 x 23
cm
Lot 10 Mihailo Ristić - Pisaci Mihailo, Jovan and
Marko Ristić - Gift of Mihailo, Jovan, and
Marko Ristić
Museum of Contemporary Art



Джорђе Манак
Зелени и црвени
комбинована техника на папиру, 40 x 29
см
Народни музеј
Лот 10 Марко Ристич
Музеј савремене уметности

Марко Ристич - Зелени и црвени
комбинована техника на папиру, 40 x 29
см
Народни музеј
Лот 10 Марко Ристич
Музеј савремене уметности

Izgled postavke tematske celine "Revolucija i dekolonizacija" /Display of the thematic unit "Revolution and Decolonization"



P O E Z I J A I K R I T I K A

DUŠAN MATIĆ i ALEKSANDAR VUČO

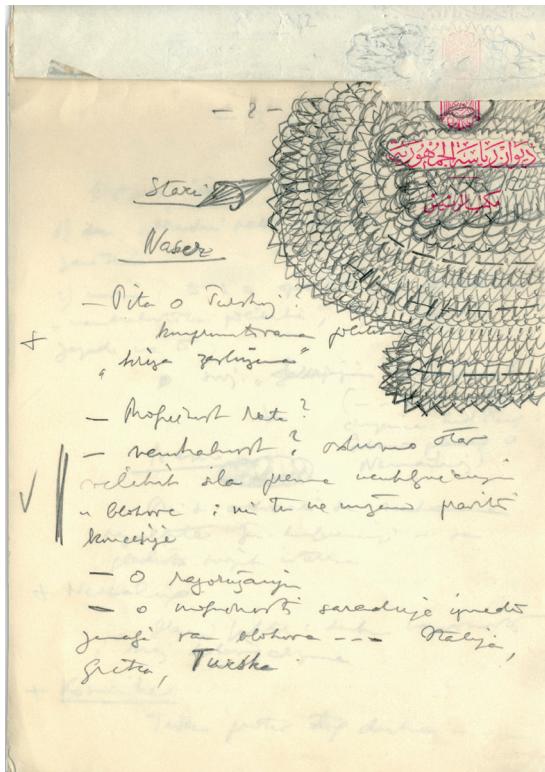
MARIJA RUČARA



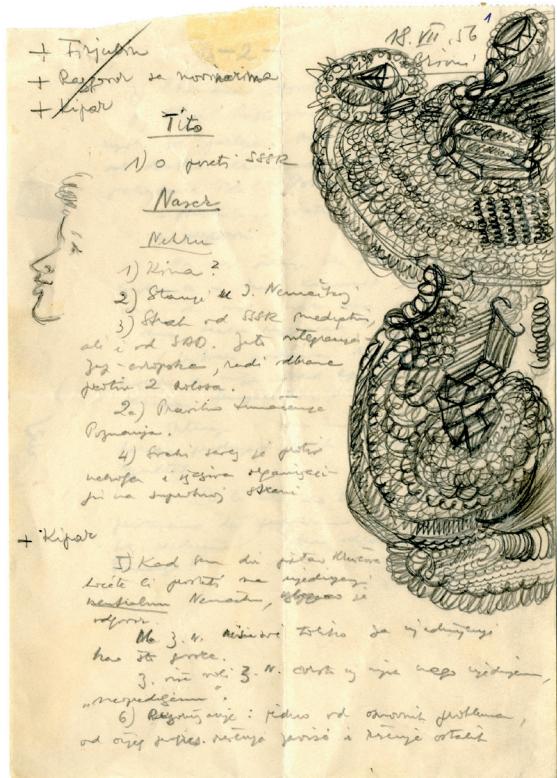
KNJIŽARNICA „SVETLOST“ BEOGRAD

Dušan Matić, Aleksandar Vučo, *Marija Ručara*, Svetlost, Beograd, 1935.

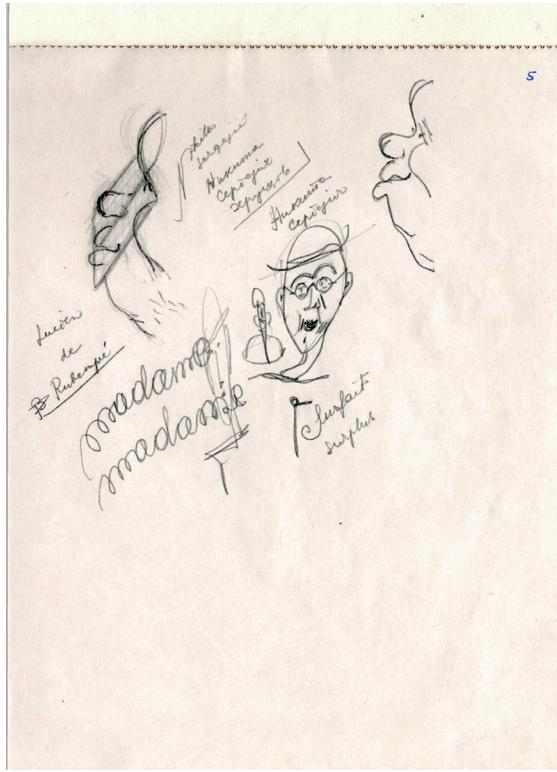
Dušan Matić, *Zovem se Anita / My Name Is Anita*



Koča Popović
Beležnica, crtež, Kairo / Notebook, drawing, Cairo,
decembar 1955.



Koča Popović
Beležnica, crtež / Notebook, drawing, Brioni, 18. jul 1956.



Koča Popović

Beležnica, crtež / Notebook, drawing, 22. novembar 1961.



Koča Popović

Beležnica, crtež hemijskom olovkom / Notebook, ball-point pen drawing, 2. decembar 1968.

Una Popović

Ogledalna slika – refleksije istorijskog nadrealizma u savremenim umetničkim praksama

Una Popović

Mirror Image – Reflections of Historical Surrealism in Contemporary Artistic Practices

Ogledalnu sliku kao inverzno predstavljanje simbolično podražavaju levi i desni dlan koji stoje jedan naspram drugog. Šake pripadaju istoj osobi, identične su, a opet strukturalno, fiziološki različite. Kao dve strane jednog entiteta, doprinose anatomskoj celini. Opozitno raspoređene, one se ispomažu i sarađuju, ali ostaju zasebne. Nadrealistički pokret u celosti, kompoziciono, čini nam se upravo ovakvim: u idejno-tematskom i jezičko-stilskom smislu, to je jedinstven „organizam“ koji grade sličnosti i binarnosti. Marko Ristić je govorio: „Nadrealizam jeste kompleks sastavljen od vrlo različitih i često protivrečnih elemenata“¹, prevodeći ovaj pokret u dijalektičku sesiju usložnjavanja opozitnog, gde svaki elemenat pojedinačno ne čini nadrealizam, već kompozicija koja se dobija saodnošavanjem sa npr. elementima likovnog (detalj, čin, objekat) ili grupnog kao *linkovanjem* na istovetnu temu ili žanr kroz vizuelni i pisani aktivitet. U tom širokom polju delovanja kroz slične idejne elemente u različitim umetnostima (slikarstvo, književnost, teatar) nadrealizam bi se najbolje mogao definisati kao osoben pogled na život (*Weltanschauung*), poetika ponašanja ili idejno-politička strategija. Gledano geografski, delovanje ovog pokreta je internacionalno, a svoju složeniju misao i zanimljiviju strukturu dobija sklopom raznih lokalnih dijalekata. Upravo usled ove vernakularizacije, koja se pojavljuje na različitim mestima u različito vreme, te tako i u Srbiji, odnosno u Beogradu, u punom jeku od 1929. godine, ono što je do sada rečeno o ovom svetskom avangardnom pokretu je relativno, to jest, nije zaključano i konačno definisano. Sama relativizacija dodatno doprinosi identifikovanju ove avangarde, pri čemu njenu suštinu tvori simbioza dihotomija, trajnih vrednosti naspram poljuljanih uverenja, subjektivnog i introspektivnog naspram objektivnog i univerzalnog, automatskog u odnosu na organizovano, metafizičkog naspram konkretnog.

Upravo zbog ovog stanovišta „u razlici“, zatim poetskog i kritičkog sagledavanja života, tretiranja umetnosti kao kreativnog govora ali i političkog čina, čini nam se da su ideje i aktiviteti nadrealizma ne samo prisutni u umetnosti danas već i da se još uvek preispituju kroz umetničke prakse. Kritičkim sagledavanjem, 100 godina nadrealizma smo u okviru izložbene strategije interpretirali i kao „100 godina stariji“ nadrealizam,

The mirror image, as an inverse representation, is symbolically mimicked by the left and right palms positioned opposite one another. The hands belong to the same individual, are identical, yet structurally and physiologically distinct. As two sides of a single entity, they contribute to an anatomical whole. Oppositely arranged, they assist and cooperate with one another but remain separate. The Surrealist movement, generally, appears to embody a similar composition: in conceptual-thematic and linguistic-stylistic terms, it constitutes a unified “organism” constructed through similarities and binaries. Marko Ristić remarked, “Surrealism is a complex made up of very different and often contradictory elements.”¹ This statement translates the movement into a dialectical process of complicating opposites, where no single element individually constitutes Surrealism, but rather Surrealism presents itself as a composition that results from the interrelation; for instance, the linking up of visual (detail, action, object) or collective elements through a shared theme or genres by means of visual and written activity. In this broad field of engagement, through similar conceptual elements across different arts (painting, literature, theater), Surrealism can be defined best as a distinctive worldview (*Weltanschauung*), a poetics of behavior, or an ideological-political strategy. Geographically, the reach of this movement is international, acquiring greater complexity and richer structure through the interplay of various local dialects. Precisely due to this vernacularization, which manifests itself in different places at different times – as in Serbia, specifically in Belgrade, and reaching its peak in 1929 – what has been said about this global avant-garde movement remains relative/contextual, that is, neither locked nor conclusively defined. This very relativization further contributes to identifying and describing this avant-garde, whose essence is formed by the symbiosis of dichotomies such as those between enduring values and shaken convictions, the subjective and introspective versus the objective and universal, the automatic versus the organized, the metaphysical versus the material.

Precisely because of this “differential” stance, its insistence on the poetic and critical reflection on

¹ Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, str. 43.

1 Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (The Frenzied Marble: The Art and Politics of Belgrade Surrealism), Službeni glasnik, Beograd 2016, p. 43.

odnosno i dalje živ i aktuelan fenomen kada su u pitanju njegove početne teorijsko-produkcione metode. Nadrealizam je (uz ostale rane avangarde, ekspresionizam, dadaizam, pa i lokalni zenitizam) otvorio brojna pitanja o samoidentifikaciji i poziciji umetnosti, statusu umetnika, organizovanju umetničkih kolektiva, postojanju više autorstava, o svojstvima predmeta iz svakodnevnog života i imaginarnom unutar umetnosti kao pojmovno-značenjskoj manipulaciji. Nadrealizam je promovisao i ideju umetnosti kao slike života, ideju rastakanja umetnosti u život i svakodnevnicu, što su teze koje su naročito „rasplamsale“ avangarde druge polovine 20. veka pod sloganom *art imitates life, life imitates art*. U tom smislu, dela Nikole Vuča, Marka Ristića, Stevana Živadinovića – Vane Bora, Dušana Matića, Radojice Živanovića-Noe, Koče Popovića i drugih moguće je iznova vrednovati i sagledati u kontekstu kasnije umetnosti 20. ali i 21. veka. Njihove fotografije, fotogrami, foto-kolaži, kolaži, asamblezi, slike, objekti negiraju tradicionalne kategorije umetnosti i koncepte realizma unutar čisto predstavljačkog, te ih stoga valja preispitati kroz kriterijume i prisutne nekonvencionalne savremene metode.

Ideja kustoskog tima izložbe *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* bila je da ponudi i koncept „dugog veka nadrealizma“ predstavljajući neoavangardne i savremene umetnike po pozivu ili sa radovima iz kolekcije Muzeja savremene umetnosti, koji unutar svojih aktiviteta, konceptom, metodom likovnog izražavanja, pa i direktnom „rekonstrukcijom“ ili reinterpretacijom dela srpskog nadrealističkog kruga doprinose ne samo novom i drugaćijem čitanju pokreta već i aktuelizaciji prvo bitnih načela. U saodnošavanju jednog sa drugim, gde se prvo, istorijsko, ogleda u drugom, novom, izložba čini jedinstvenu prezentaciju složenog i koherentnog nadrealističkog materijala, pa se može čitati i kao vrsta kognitivne šeme koja ukazuje na sve teme, žanrove i opsesije nadrealizma.

U izložbu su uključeni radovi umetnika iz „dugog veka nadrealizma“ kao što su Dušan Makavejev, Tomislav Peternek, Predrag Nešković, Vladan Radovanović, Nedeljko Neša Paripović, Zoran Popović, Pavle Levi i Andrej Dolinka, Ervin Vurm (Erwin Wurm), Hauard Slejter (Howard Slater), Goran Stojčetović, Zoran Todorović, Miloš Tomić, Lana Vasiljević, Natalija Vladislavljević i grupa PerArt, grupa kuda.org, grupa NEP Nova Evropa. Ovim tekstrom nećemo zalaziti u detaljan opis

life, the treatment of art as both a creative discourse and a political act, one may conclude that the ideas and activities of Surrealism are not only present in contemporary art but that they also continue to be thought through artistic practices. Through critical examination, the curatorial team an exhibition strategy that interprets 100 years of Surrealism as “100 years old” Surrealism – treating Surrealism as a phenomenon that remains alive and relevant, particularly regarding its foundational theoretical and productive methods. Surrealism (together with other early avant-garde movements such as Expressionism, Dadaism, and the local Zenithism) opened numerous inquiries about self-identification and the position of art, the status of the artist, the organization of artistic collectives, the existence of multiple authorships, the qualities of everyday objects, and the role of the imaginary within art as a conceptual-semantic manipulation. Surrealism also championed the idea of art as a reflection of life, promoting the dissolution of art into life and the everyday – theses that profoundly “ignited” the avant-garde movements of the latter half of the 20th century under the banner of *art imitates life, life imitates art*. In this context, the works of Nikola Vučo, Marko Ristić, Stevan Živadinović – Vane Bor, Dušan Matić, Radojica Živanović-Noe, Koča Popović, and others can be reevaluated and reconsidered within the context of late twentieth-century and even twenty-first-century art. Their photographs, photograms, photo-collages, collages, assemblages, paintings, objects reject traditional art categories and the concept of realism rooted in mere representation. Therefore, these works merit reexamination through the lens of contemporary unconventional methodologies and criteria.

The curatorial concept behind the exhibition *Aktivitet: 100 years of Surrealism* was to introduce the notion of the “long century of Surrealism” by presenting neo-avant-garde and contemporary artists, either specially invited or with works from the collection of the Museum of Contemporary Art. Through their activities, concepts, methods of visual expression, and even through direct “reconstruction” or reinterpretation of works by members of the Serbian Surrealist circle, these artists contribute not only to a new and different reading of the movement but also to the revitalization/actualization of its original principles. In the comparison between the historical and the new – where the former reflects itself in the latter – the exhibition offers a unique presentation

svih radova iz „dugog veka nadrealizma”, već će nam fokus biti na osnovnim parametrima, odrednicama koje smo prepoznali kao ključne u istorijskom delu i koje kao proces umetničke misli i realizacije pronalazimo u novijim umetničkim praksama.

Preokreti u nesvesnom – ogledalo stvarnosti

Andre Breton je definisao nadrealizam kao „čist psihički automatizam”, kao „diktat misli, u odsustvu svake kontrole koju bi vršio razum, izvan estetike ili moralne preokupacije”². Stoga, sam problem izraza nadrealista nije bio u fokusu, jer određeni estetski *credo* nije postojao. Akteri su verovali u aktivizaciju podsvesnog – da autentično, kao primarni impuls, kroz prakse umetnosti može delovati originalno i autohtonu. Interesovanje nadrealista za nesvesno, te odnos prema psihanalizi, istraživanju i učenju Sigmunda Fajoda, bili su podstaknuti svešću o tome da se radi o novoj disciplini koja nudi novu metodu za razrešavanje svesnih i nesvesnih konfliktata, zbog čega vodi psihičkoj promeni i boljem psihosocijalnom funkcionisanju.

Ako metod psihanalize, kao oblik traganja za neosvešćenim i potisnutim, metaforički predstavimo na nivou ogledalne slike koju spominjemo na početku teksta, možemo se nadovezati na Fajdov poznati esej *Das Unheimliche* iz 1919. godine.³ Dvojstvo u ogledalu podrazumeva narcističku projekciju, pri čemu telo, bacajući svoju senku, kao drugo, na ogledalnu površinu transponuje svoju dušu. Ova projekcija je najraniji oblik zamišljanja duše, kao nevidljive, ali sagledavajući odraz, preuzima se i ono što se krije iza – suština. U odrazu se uvek otkriva nesvesno i slučajno, odnosno nesvesno kroz slučajno. Automatsko crtanje kao nadrealistički princip jeste ogledalna strategija prikazivanja celovitog koje je sastavljeno iz binarnih pozicija, telo/um, racionalno/iracionalno, a koje suptilnim metodama eksteriorizuje neosvešćeno. Automatsko dejstvo, kako ga je opisivao Vane Bor, dešava se bez kontrole uma: to je takozvani vizuelni automatizam, koji može da deluje dvostruko. Automatsko slikarstvo je slikarstvo akcije koje um spontano kontroliše – ruka je prosto sprovodnik unutrašnjeg; mehaničko slikarstvo je pak mehanički

of complex yet cohesive Surrealist material. It can be read as a kind of cognitive schema that highlights the themes, genres, and obsessions central to Surrealism. Thus the exhibition includes works by artists from the “long century of Surrealism,” such as Dušan Makavejev, Tomislav Peternek, Predrag Nešković, Vladan Radovanović, Nedeljko Neša Paripović, Zoran Popović, Pavle Levi and Andrej Dolinka, Erwin Wurm, Howard Slater, Goran Stojčetović, Zoran Todorović, Miloš Tomić, Lana Vasiljević, Natalija Vladislavljević, and collectives such as PerArt, kuda.org, and NEP Nova Evropa. This text will not delve into a detailed analysis of each work from the “long century of Surrealism.” Instead, it will focus on the fundamental parameters and characteristics identified as key in the historical surrealism, and which, as processes of artistic thought and its realization, can also be traced in more recent artistic practices.

Shifts in the Unconscious – The Mirror of Reality

André Breton defined Surrealism as “pure psychic automatism,” as “thought’s dictation, in the absence of any control exercised by reason, outside any aesthetic or moral concerns.”² As a result, the issue of formal expression was not of primary importance to the Surrealists, as they adhered to no fixed aesthetic *credo*. The practitioners believed in the activation of the unconscious – that the authentic unconscious material, as a primary impulse, could manifest originality and autonomy through artistic practice. The Surrealists’ interest in the unconscious, as well as their engagement with psychoanalysis and the teachings of Sigmund Freud, was driven by the understanding that this new discipline offered a novel method for resolving conscious and unconscious conflicts, leading to a psychological transformation and improved psychosocial functioning. If the method of psychoanalysis – as a form of uncovering the unacknowledged and repressed – can be metaphorically presented through the mirror image mentioned earlier in this text, one is invited to make further references to Freud’s famous 1919 essay *Das Unheimliche* (The Uncanny).³ The duality of the mirror

2 <http://nadrealizam.rs/rs/o-nadrealizmu/o-nadrealizmu-rазвој-nadrealizma-u-srbiji>

3 Videti: <https://www.freud.org.uk/2019/09/18/the-uncanny/>.

2 <http://nadrealizam.rs/rs/o-nadrealizmu/o-nadrealizmu-rазвој-nadrealizma-u-srbiji>

3 See: <https://www.freud.org.uk/2019/09/18/the-uncanny/>.

prenos, namensko slikanje onoga što se u hipnosi, kao podvesnom ili oniričnom stanju, doživelo.⁴

U izložbenim segmentima *Nadstvarno: nesvesno i javno* i *San i snevanje* predstavili smo autore koji automatskim i mehaničkim delovanjem ukazuju na podsvesno. U delu *San i snevanje* predstavljen je deset crteža snova višemedijskog umetnika, kompozitora, pisca i teoretičara umetnosti Vladana Radovanovića (1932–2023). Radovanović je izgradio jedinstven sistem umetnosti koji uključuje sintezu različitih medija i filozofskih interesovanja. Zapisivanje snova vršio je svakog dana od 1953. do kraja svog života, što je imenovao kao svoj najraniji oblik višemedijske sinteze. O ovoj praksi je govorio: „Izabrao sam da aktivnost zapisivanja snova traje celog mog života. Pomoću slike, zapisanog zvuka i reči pokušao sam da što tačnije predstavim prizore i smislove stopljene u oniričkom stanju svesti. Posebnu lepotu nalazim u neočekivanim obrtima ‘logike’ sna koju je teško podražavati.“⁵ Radovanović je, slično onome što Vane Bor definiše kao mehanička slika, nakon sna ili oniričkog stanja svesti, odmah materijalizovao ono što je doživljeno u vidu crteža drvenim bojicama na papiru formata A4, uz tekstualan opis sna. Transponujući nesvesno u materijalno ili vidljivo oslobađao se analize smisla, verujući upravo da su snovi transfer „drugog stvaraoca u njemu“. Evo jednog opisa sna: „Dvonožna letelica – u ovom snu se stvari povezuju na dva načina. Na osnovu ‘zaraze’, letelica koja je preletela kulu stiče sličnu kulu na svome ‘kljunu’. Drugo povezivanje ima antropoloških momenata. Iako onome što leti nisu potrebne noge, ovom prilikom letelica od ljudskog bića koje sneva pozajmljuje hodanje. Letelica s tri točka nadleće kulu na vrhu brega. Čim je preletela, na kljunu joj izraste mala kula. Beskrnjim tunelom što prolazi kroz oblake, dvonožna letelica odlazi ka dalekoj svetlosti.“⁶

Vizuelni automatizam u umetnosti zastupa i Goran Stojčetović (1975) koji je svoj iskaz pronašao u *art brut*. Kao osnivač i predsednik Centra za dubinsku umetnost (2024) razvio je posebnu tehniku dubinskog crteža i osnovao Art brut studio na VMA gde uspešno praktikuje rad s pacijentima Dnevne bolnice Klinike za psihijatriju.

entails a narcissistic projection, whereby the body, casting its shadow as its “other” onto the mirror’s surface, transposes its soul. This projection is the earliest form of imagining the soul – as invisible – but through the reflection, it captures what lies behind it: the essence. Within the reflection, the unconscious and the accidental are always revealed; the unconscious is uncovered through the accidental. Automatic drawing, as a Surrealist principle, can be understood as a mirror strategy that presents a unified whole composed of binaries: body/mind, rational/irrational. Through subtle methods, it externalizes the unconscious. Automatic action, as described by Vane Bor, occurs without mental control. What he terms visual automatism can function in two ways. Automatic painting represents an action-driven act where the mind spontaneously directs; the hand merely serves as a conduit for the internal. Mechanical painting, on the other hand, is a mechanical transfer, a deliberate rendering of imagery experienced during hypnosis, or within subconscious or oneiric states.⁴

In the exhibition segments *Surreality: The Unconscious and The Public* and *Dreams and Daydreaming*, we presented artists who, through automatic and mechanical actions, explore the unconscious. The segment *Dreams and Daydreaming* showcases ten drawings/records of dreams by the multimedia artist, composer, writer, and art theorist Vladan Radovanović (1932–2023). Radovanović developed a unique artistic system that synthesized diverse media and philosophical inquiries. He documented his dreams daily from 1953 until the end of his life, describing this practice as his earliest form of multimedia synthesis. Reflecting on this process, Radovanović stated: “I chose to make the activity of recording dreams a lifelong endeavor. With the help of images, recorded sound, and words, I tried to represent the scenes and meanings fused in the oneiric state of consciousness as accurately as possible. I find particular beauty in the unexpected twists of the ‘logic’ of dreams, which are difficult to imitate.”⁵ Radovanović, in a manner similar to what Vane Bor described as mechanical painting, immediately materialized his experiences

4 Stevan Živadinović Bor. *Pojetike srpskih umetnika XX veka* 4, ur. Z. Gavrić, R. Matić-Panić i D. Sretenović, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990, str. 85.

5 Videti: <http://www.vladanradovanovic.rs/v2/snovi.html>.

6 Videti: http://www.vladanradovanovic.rs/03_dvonozna_letelica.html.

4 Stevan Živadinović Bor. *Pojetike srpskih umetnika XX veka* 4 (Stevan Živadinović Bor. *The Poetics of Serbian Artists of the 20th century* 4), eds. Z. Gavrić, R. Matić-Panić, and D. Sretenović, Muzej savremene umetnosti (Museum of Contemporary Art), Beograd, 1990, p. 85.

5 See: <http://www.vladanradovanovic.rs/v2/snovi.html>.



25.10.1956.

Letelica sa tri točka pozadi nadleće kulu na vrhu brega. Čim je preletela kulu, na krajnju joj izraste slična kula. Beskrajnim tunelom koji prolazi kroz oblake dvonožna letelica odlazi prema dalekoj svetlosti.

Vladan Radovanović, *Ciklus zabeleženih snova / Cycle of Recorded Dreams, San / Dream*, 25.10.1956.

Prema opisu koji je dao Stojčetović: „Dubinski crtež je proces najbliži izvoru psihičkih mehanizama koji stvaraju snove, vizije, fantazije, halucinacije... verujem, svaku likovnost u čoveku. Zato, svaka unutrašnja slika je specijalno napravljena da bi nam svojim sadržajem poručila nešto za šta svesno nismo sposobni da vidimo.” Kako autor objašnjava, početna tačka crtanja je svesna strategija kao i svako drugo pomeranje početne tačke (olovke); ono što nastaje između, pri spajanju tih tačaka, jeste aktivitet automatizma. Napeto ili suptilno crtanje govori o putevima otpora ili silama želja, odnosno o potencijalima i mehanizmima pomoću kojih može da se postigne „oslobađanje, ne sloboda, ne ideal, ne fiksacija, već snaga u datom vremenu i prostoru. Dubinski crtež je na taj način put kojim pojedinac gradi slobodu konstantnim oslobođanjem, korak po korak, uporedo razvijajući i crtačku veština.”⁷ Zahvaljujući iskustvu stečenom kroz praksu sa korisnicima Dnevne

⁷ Iz teksta Gorana Stojčetovića „O dubinskom crtežu” koji je umetnik poslao Uni Popović avgusta 2024.

after a dream or an oneiric state of consciousness in the form of colored pencil drawings on A4 paper, accompanied by a textual description of the dream. By transposing the unconscious into the material or visible, he freed himself from the need to analyze its meaning, believing that dreams were a transfer of a “different creator within him.” One such dream description reads: “*Bipedal aircraft* – In this dream, things are connected in two ways. Through ‘contagion,’ the aircraft flying over the tower acquires a similar tower on its ‘nose.’ The second connection carries anthropological elements. Even though legs are unnecessary for something that flies, in this case, the aircraft borrows walking from the human being dreaming it. A three-wheeled aircraft flies over a tower on top of a hill. As soon as it flies over, a small tower grows on its nose. Through an endless tunnel passing through clouds, the bipedal aircraft moves towards a distant light.”⁶

Visual automatism in art is also represented by Goran Stojčetović (1975), who has found his artistic expression in Outsider Art (Art Brut). As the founder and president of the Center for Depth Art (2024), he developed a special technique of depth drawing and established the Art Brut Studio at the Military Medical Academy, where he successfully practices with patients of the Outpatient Psychiatry Clinic. Stojčetović describes depth drawing as follows: “Depth drawing is a process closest to the source of psychological mechanisms that create dreams, visions, fantasies, hallucinations... I believe it underlies all human visuality. Thus, every inner image is specially made to tell us something we are not consciously capable of perceiving.” According to the artist, the starting point for drawing is a conscious strategy, as is any movement of that initial point (the pencil); what emerges in the spaces between these points is the activity of automatism. Tension or subtlety in the drawing speaks of the paths of resistance or forces of desire, that is, the potentials and mechanisms by which “liberation is achieved – not freedom, not an ideal, not fixation, but strength in the given time and space. In this way, depth drawing becomes a path where the individual builds freedom through constant liberation, step by step, while simultaneously developing drawing skills.”⁷ Through his work with patients at the

⁶ See: http://www.vladanradovanovic.rs/03_dvonozna_letelica.html.

⁷ From Goran Stojčetović’s essay On Depth Drawing (O dubinskom crtežu) sent by the artist to Una Popović in August 2024.

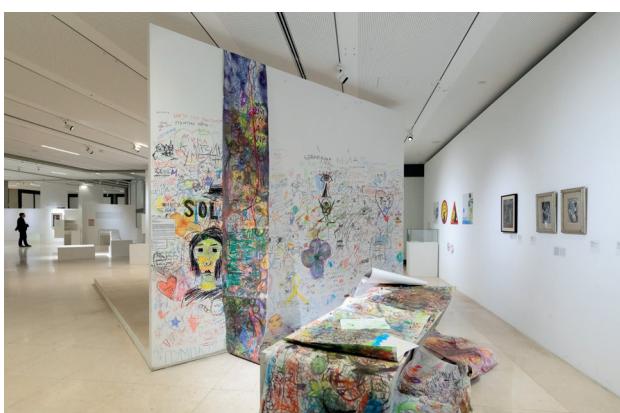
bolnice Klinike za psihijatriju, umetnik je počeo da prepoznaje i povezuje određene metode ili stilove u crtanju koji referišu na izvesne traume, pa bi možda u nekoj budućnosti ovo mogao biti primenjiv mehanizam za interpretaciju i raniju identifikaciju posttraumatskih događaja. Na izložbi je umetnik predstavio rad „Potok”, crtež započet 2016. godine koji je izložio 2018. tako da svi posetioci dobiju mogućnost da crtež nastave onako kako žele i čime god žele. Na izložbi *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* ovaj rad je produžio da živi kao kolektivno delo u kontekstu segmenta o automatskom slikanju.

Iako su strategijski i metodološki različite, i Radovanovićeva i Stojčetovićeva umetnička praksa operišu unutar primera automatskog slikanja kao „buđenja usnulog” ili „viđenja nevidljivog”, te na zanimljiv način istražuju dvojak odnos prema *nadrealnom* koji je potencirao istorijski nadrealizam. Ako je nadrealizam apostrofirao preokrete u nesvesno koji se projektuju u stvarnost kao umetničko delo, *nadrealno* je i ogledalo

Outpatient Clinic, the artist began identifying and linking certain methods or drawing styles to specific traumas, suggesting that this approach could potentially become a tool for interpreting and more promptly diagnosing post-traumatic events in the future. In the exhibition, Stojčetović presented the work *Stream (Potok)*, a drawing started in 2016 and exhibited in 2018 in a way that allowed all visitors to continue the drawing as they wished and with whatever materials they chose. In the context of the exhibition *Aktivitet: 100 years of Surrealism*, this work evolved into a collective piece, embodying the spirit of automatic painting.

Although they are strategically and methodologically different, both Radovanović's and Stojčetović's artistic practices operate within the framework of automatic painting as an approach to “awakening the dormant” or “seeing the invisible.” They intriguingly explore the two-pronged relationship to the *surreal*, a dynamic historically emphasized by Surrealism. If Surrealism accentuated reversals within the unconscious that project into reality as a work of art, the *surreal* is

Goran Stojčetović, *Potok / Stream*, 2016 -



stvarnosti koje pristupa nesvesnom kod pojedinca izazivajući preokrete. U tom smislu, nadrealizam nudi slike oniričnih vizija koje se u realnosti odmah percipiraju kao neverovatne, ali isto tako predlaže i stvarne slike koje je teško prihvatić i kao istinite, te manipuliše percepцијом doživljenog, viđenog ili izmaštanog.

Predmet(nosti)

Predmet je ušao u žiju teorijsko-praktičnih aktivnosti nadrealista s pojavom Salvadora Dalija, te ekscentrične „zvezde” u krugu Bretonovih pristalica, a naročito nakon objavljivanja njegovog članka o „objektu simboličnog dejstva”.⁸ Nadrealisti su pristupili predmetu kao objektu-katalizatoru aktivnosti koji sjedinjuje duh i želju. Za razliku od predmeta iz svakodnevnog okruženja, kao i redimejd objekta koji dadaisti i Dišan uvode u umetnost (tj. korišćenja na nivou racionalnog i ironijskog pristupa banalnih, uobičajenih ali opet intrigantnih tvorevina iz svakodnevnog života), nadrealisti ukazuju na drugačije tretiranje predmeta. Mapiranje i „obrada” predmeta kod nadrealista uvek potiču iz nekog unutrašnjeg poriva, ukazuju direktnije na intimnu stvar ili „unutarnji objekat”, pri čemu spoljašnji predmet budi sećanje, neretko povezujući se sa erotizovanom željom, ili, kroz nalaženje „čudesnog” ili „začudnog” (*le merveilleux*) u svakodnevnom, ostvaruje vezu sa onim što su nazivali *nad-stvarnošću*. Breton u *Prvom manifestu nadrealizma* izjavljuje: „Recimo kratko i jasno: čudesno je uvek lepo, svako čudesno je lepo, čak je jedino čudesno lepo.”⁹ Fetiš-objekat tako postaje poligon „za izmaštavanje”. U pismu koje je Vane Bor poslao Daliju nakon objavljivanja pomenutog teksta, Bor opisuje svoju opservativnu, perverznu manipulaciju tubama boja.¹⁰ U nadrealističkoj eksperimentalizaciji, kroz kolaže, asambleze, pa čak i fotograme, težilo se višeslojnosti unutar istraživanja kroz objekte. Predmet u upotrebi kod nadrealista tretiran je u rasponu između koncepta „nađenog” (*found*) i „kao nađenog” (*as found*) odnosno „kreiranog običnog”, kako bi se ukazalo na novo sagledavanje ordinarnog. Otvorenost ka prozaičnim stvarima trebalo je da istakne inventivnu aktivnost kao

also a mirror of reality that accesses the individual's unconscious, triggering reversals in turn. In this sense, Surrealism offers images of oneiric visions that are immediately perceived as impossible within the realm of reality, while simultaneously presenting real images that are difficult to accept as true. It thereby manipulates the perception of what is experienced, seen, or imagined.

Object(ivity)

The object entered the theoretical and practical activities of Surrealists with the rise of Salvador Dalí, an eccentric “star” within Breton’s circle, particularly after the publication of his essay on the “object of symbolic functioning.”⁸ For the Surrealists, the object functioned as a catalyst for activity, uniting spirit and desire. Unlike the objects of everyday surroundings or the ready-mades introduced into art by Dadaists and Duchamp (practices that emphasized a rational and ironic approach to the banal and mundane, yet intriguing, creations of daily life), Surrealists proposed an alternative treatment of the object. The mapping and “processing” of objects in Surrealism always emerged from an internal impulse, pointing more directly to an intimate or “inner object.” In this context, the external object often awakened memory, frequently intertwined with erotic desire or, through the discovery of the “marvelous” (*le merveilleux*) in the everyday, established a connection with what they called sur-reality. As Breton declared in the *First Manifesto of Surrealism*: “Let us put it simply and clearly: the marvelous is always beautiful, anything marvelous is beautiful; indeed, nothing but the marvelous is beautiful.”⁹ The fetish object thus became a platform “for fantasy.” In a letter Vane Bor sent to Dalí following the publication of the essay mentioned above, Bor described his obsessive, perverse manipulation of paint tubes.¹⁰ In Surrealist experimentation, whether through collages, assemblages, or even photographs, the aim was always toward a multi-layered investigation of the object. The Surrealist approach to objects

8 Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, str. 84.

9 Videti: <https://www.scribd.com/doc/294828970/Manifest-Nadrealizma>

10 Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, str. 84.

8 Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (Hilarious Marble. The Art and Politics of Belgrade Surrealism), Službeni glasnik, Beograd 2016, p. 84.

9 See : <https://www.scribd.com/doc/294828970/Manifest-Nadrealizma>

10 Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (Hilarious Marble. The Art and Politics of Belgrade Surrealism), Službeni glasnik, Beograd 2016, p. 84.

otkrivanje „slučajno čudesnog”, gde prepoznavanje intrigantnog unutar običnog treba da potencira iskaz – „ovde se nalazi vrednost”.¹¹

Miloš Tomić i Lana Vasiljević su umetnici koji u okviru svojih praksi, slično nadrealističkom potenciranju i davanju predmetima „enigmatskog” smisla, kolažnim ili asamblažnim „građenjem” promišljaju i dodatno tematizuju objekte/slike iz spoljašnjeg sveta. Upotreboom „starog u novom” proizvode namene pune asocijacija, gradeći fantastične, apstraktne „svetove”. Način registrovanja i parcijalnog preuzimanja simbola, predmeta, slika, modela iz širih oblasti postojanja i delovanja, sada protkani kroz osobenu likovnu sugestiju, ne deluju samo kao posebno konstituisana celina, već najavljuju i naglašavaju drugačiji status viđenja likovnosti i promišljanja umetnosti. Iako su metode vizuelnog i značenjskog „otkrivanja” i oblikovanja funkcionalnosti „nove predmetnosti” suprotne u konačnoj artikulaciji ovo dvoje autora, one ipak nose i nastavljaju nadrealistički čin primene spoljnog u službi taktike govora unutrašnjeg.

Miloš Tomić (1976), filmski reditelj, animator i vizuelni umetnik, na dnevnoj bazi beleži prizore, dragocene trenutke iz svakodnevice, sakuplja neobične predmete sa ulice, prисluškuje i zapisuje delice razgovora nepoznatih ljudi ili ih diskretno snima bez dozvole. Tomić je na izložbi predstavljen u segmentu *Poetika multimedije: tekst, slika, zvuk i pokret nadrealizma* sa ciljem da se istakne sva složenost misli koju ovaj umetnik primenjuje u praksi. Na zidu prekoputa kolaža Marka Ristića i kolaža-fotografija Vana Bora prikazana je Tomićeva „poetika u malom”: kolekcije nađenih predmeta, npr. gumica na ulici, u različitim oblicima, kao fascinacija raznim spontanim, malim, fizičkim i psihičkim „anomalijama” u prirodi i kod ljudi. Kako Tomić objašnjava: „Anomalije su mi fascinantne, mada ne zbog nepravilnosti, iznenadujuće lepote, već zbog buntovnog što nose ti oblici, spojevi i karakteri...”¹² Fotografije Tomić sakuplja na buvljim pijacama i često ih naknadno iseca, kao i naslove ili reči iz novina (praksa koju naziva „dekorativnim vandalizmom”), te kolažira i integriše u novu vizuelnu formu. Njegovi kratki video-radovi i video-animacije prenose poetiku i humor svakodnevnice, ali,

oscillated between the concepts of the “found” and the “as found,” or the “created ordinary,” to indicate a new perspective on the mundane. This openness to prosaic things sought to highlight inventive activity as the discovery of the “accidentally marvelous,” where recognizing the intriguing within the ordinary would amplify the statement: “Here lies value.”¹¹

Miloš Tomić and Lana Vasiljević are artists whose practices, akin to the Surrealist emphasis on imbuing objects with an “enigmatic” meaning, engage in the collage- and assemblage-based “construction” that rethinks and further thematizes objects/images from the external world. By employing the “old in the new,” they produce artifacts laden with associations, constructing fantastical, abstract “worlds.” Their attentive observation, method of registering, and selective appropriation of symbols, objects, images, models from broader fields of existence and activity, when filtered through their unique artistic and visual sensibilities, do not merely function as distinct constructs but also herald and underscore a different status of visuality and the conceptualization of art. Although these two artists’ respective methods of visual and semantic “discovery” and shaping the functionality of the “new objectivity” differ in their final articulation, they nonetheless resonate with and extend the Surrealist act of employing the external in the service of the internal narrative.

Miloš Tomić (1976), a filmmaker, animator, and visual artist, documents on a daily basis scenes and precious moments from everyday life, collects unusual objects from the street, eavesdrops on and records fragments of strangers’ conversations, or discreetly films them without permission. Tomić’s work is featured in the exhibition segment *The Poetics of Multimedia: Text, Image, Sound, and Movement in Surrealism* to highlight the intricate thought processes he applies to his practice. Displayed on a wall opposite the collage of Marko Ristić and photo-collage-photographs of Vane Bor was Tomić’s “poetics in miniature”: a collection of found objects, such as street-found rubber bands in various shapes, reflecting his fascination with spontaneous, small physical and psychological “anomalies” in nature and humans. As Tomić explains: “Anomalies fascinate me, not because of their irregularity, or surprising beauty, but because of the

11 Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, str. 111.

12 Iz mejla/opisa Miloša Tomića koji je autor poslao Uni Popović, mart 2024.

11 Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London, p. 111.

jednako osmišljeni metodom kolažiranja, oni ne samo da formulišu apropijaciju kao izvor pravljenja „novog, boljeg rada” već sa jasnom naznakom (video)grafičke montaže kreiraju (dez)informacije o vremenu kao vid skretanja pažnje sa postojećeg i pravljenja iluzije kao „nestvarne slike stvarnosti”.¹³ Celokupna praksa Miloša Tomića – raznoliki aktivitet, spontanost, preobražavanje poznatog predmeta u nešto novo i drugačije, humorističan iskaz, ponekad i težnja ka erotičnom – odgovara složenoj i slojevitoj „nadrealističkoj” misli.

¹³ Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Službeni glasnik, Beograd 2016, str. 65.

Postavka Miloša Tomića sa radovima u različitim medijima / Wall - Set up with a Milos Tomić works



Miloš Tomić, *Daleko od foto portreta / Far away from the photo portait*, 2020.

rebellious nature inherent in these forms, combinations, and characters...”¹² Tomić collects photographs at flea markets, often cutting them up later, along with headlines or words from newspapers (a practice he calls “decorative vandalism”), and integrating them into new visual forms through collage. His short video works and animations carry forward the poetics and humor of the everyday. Deploying the collage method (like his objects), they do not only appropriate and transform existing elements into “new, better works” but also create (mis)information about time through clear signs of (video)graphic montage. This montage diverts attention from the present, constructing an illusion as an “unreal *image of reality*.¹³ Tomić’s entire body of work – a diverse range of activities, spontaneity, the transformation of familiar objects into something new and different, humorous expression, and, at times, a tendency toward the erotic – corresponds with the complexity and layers of “Surrealist” thought.

Lana Vasiljević (1973), a sculptor, is represented in the segment *Walls*, which directly connects her constructed narrative to the first installation in Yugoslav art history – Marko Ristić’s *Surrealist Wall*. Vasiljević’s wall installation, hand-assembled, constructed, carved, and cast, systematically and thoughtfully presents the crafted objects on the wall as a conceptual frame for the installation, much like Ristić’s approach. However, Vasiljević’s wall is semantically denser and more layered, as it transforms into an environment composed of numerous assemblages that the artist builds through her fascination with objects, words, expressions, forms. By linking various objects, she creates a new, metatextual meaning. With her assemblage strategy, she unveils a dual position, exposing the meaning of the everyday object while at the same time establishing a novel, enigmatic, and mysterious statement, as if rediscovering the essence of the object. Each item is imbued with a sense of magic, bringing forth forgotten, unexpected, internal, or personal dimensions, while out of various illogicalities and contradictions emerges the otherworldly, the marvelous, and the hidden – aligning with French Surrealist Louis Aragon’s declaration at the end of his Surrealist novel *Paris Peasant*: “The marvelous is the eruption of contradiction within the real.”

¹² From an email/description by Miloš Tomić sent by the artist to Una Popović, March 2024.

¹³ Dejan Sretenović, *Urnebesni kliker. Umetnost i politika beogradskog nadrealizma* (Hilarious Marble. The Art and Politics of Belgrade Surrealism), Službeni glasnik, Beograd 2016, p. 65.

Lana Vasiljević (1973) jeste vajarka čiji smo zid-instalaciju predstavili u segmentu *Zidovi*, saodnošavajući je direktno sa konstruisanim narativom i prvom instalacijom na jugoslovenskim prostorima – „Nadrealističkim zidom“ Marka Ristića. Ručno sastavljeni, konstruisani, strugani i liveni, izrađeni objekti su sistematici i promišljeno prezentovani na zidu kao konceptu – okviru instalacije, baš kao i kod Ristića. Zid Lane Vasiljević je semantički gušći i slojevitiji, jer on postaje ambijent sastavljen od mnoštva asamblaža koje umetnica gradi kroz fascinaciju predmetom, rečima, iskazom, oblicima. Povezujući različite objekte, ona pravi novo, metatekstualno značenje. Strategijom asamblažiranja otvara dvostruku poziciju, ogoljuje značenje svakodnevnog predmeta, ali i uspostavlja nov, enigmatski i zagonetan iskaz, kao da ponovo pronalazi suštinu predmeta. Svakoj stvari pojedinačno daje se magičnost, iznosi se na videlo zaboravljeni, neočekivano, unutrašnje ili lično, a iz raznih nelogičnosti i kontradikcija proviruje onostrano, čudesno i skriveno – baš kao što zahteva francuski nadrealista Luj Aragon na kraju svog nadrealističkog romana *Seljak iz Pariza*: „Čudesno je erupcija kontradikcije unutar realnog.“

Iz prepoznatljivih praktičnih objekata, ambalaže različitih vrsta, ručno oblikovanih predmeta, sličnih ali nikad istih, Lana Vasiljević stvara nove svetove, sada drugačije tretirane i ugrađene u nov sistem. Često im pridodaje kratke iskaze, sentence koje čitavoj konstrukciji začudnog daju lični iskaz, kao definiciju opšteg, javnog stanja/viđenja ili sopstvenog osećanja. I Miloš Tomić i Lana Vasiljević u svojim radovima koriste reči. U duhu istorijskog nadrealizma, poetike unutar multimedije, verbalno kod njih vodi nas na zagonetno putovanje i uvek dobija svoje puno značenje samo uz objekat pored kog stoji, budeći statično kao neka sporedna naracija iz off-a. Kod Miloša Tomića, to je prenos tekstuale deskripcije u vidu dnevničkih opisa događaja i razmišljanja. Kod Lane Vasiljević, verbalni input ne odstupa od likovnog: leksičko-semantički iskazi poput „sâm sam“ ili „nigde niko“, urezani ručno u glinene kalupe, u duhu kratkih i pronicljivih slogana deluju kao metafore ili psihološke afekcije. Sa ovakvim sagledavanjem konstrukcije, kolaži oba umetnika donose više od prostog tretiranja spoljašnjeg predmetnog sveta; fizičke ilustracije profilisane kao apstraktne, neobične i humorne situacije otkrivaju logiku dvojne upotrebe materijalnog iz „unutrašnje“ pozicije – sveta u nama. Šema građenja, za razliku od automatizma, već pomenutog neosvešćenog, ovde se

Vasiljević builds new worlds out of recognizable practical objects and different types of packaging and hand-crafted, unique items – similar but never identical; worlds that are now differently treated and incorporated into a novel system. She often adds short statements or phrases that infuse the entire construction with a personal touch, functioning as definitions of general, public states/views or her own feelings. Both Miloš Tomić and Lana Vasiljević “love” playing with words in their work, engaging with the verbal in ways that align with historical Surrealism. In their multimedia poetics, verbal elements lead the viewer on an enigmatic journey, achieving their full meaning only in the context of the object they accompany, evoking a static yet parallel narration, as if delivered from an unseen narrator. In Tomić’s work, this is conveyed through textual descriptions in the form of diary-like accounts of events and reflections. In Lana Vasiljević’s practice, verbal inputs align seamlessly with the visual: lexical-semantic expressions such as “I am alone” or “no one in sight,” carved into clay molds by hand, function as metaphors or psychological affections in the spirit of incisive slogans. Through this lens, the collages of both Tomić and Vasiljević transcend the mere treatment of the external material world. Their physical illustrations, articulated as abstract, unusual, and humorous situations, reveal a dual logic of utilizing materiality from an “internal” perspective – the world within us. Unlike automatism, previously discussed as unconscious action, their construction schemes follow the logic of abstract reasoning, yet one that operates outside randomness. As observers, we uncover how these artists reinterpret appearances as one aspect of deeply engaging with and experiencing manifestations of the real. Simultaneously, the ever-present “speech,” description, text, bears witness to the primacy of the “internal” over the external, which ultimately is constructed on the basis of what we think, feel, intuit, dream, imagine. Instead of a conclusion, and in the spirit of psychoanalysis, Carl Jung’s famous statement could synthesize the experience of these practices: “Who looks outside, dreams; who looks inside, awakes.”¹⁴

14 See: https://www.bebamur.com/blog/jungovi-arhetipovilicnosti-naseg-nesvijesnog#google_vignette.

vodi logikom apstraktnog mišljenja, ali ipak *mišljenja* kao razumskog čina van slučajnosti. Kao posmatrači, otkrivamo kako autori reinterpretiraju pojavnost kao jedan od aspekata dubinskog sagledavanja i doživljaja manifestacija realnog, dok, sa druge strane, uvek prisutan „govor”, opis, tekst, svedoči o primatu „unutrašnjeg” nad spoljašnjim, koje se naposletku gradi na osnovu onoga što mislimo, osećamo, naslućujemo, sanjamo, maštamo. Umesto zaključka, a u duhu psihoanalize, poznata rečenica Karla Junga mogla bi da sintetiše doživljaj obe ove prakse: „Ko gleda spolja, sanja; ko gleda unutra, budi se”.¹⁴

14 Videti: https://www.bebamur.com/blog/jungovi-arhetipovilicnosti-naseg-nesvijesnog#google_vignette.

Lana Vasiljević, *Polygon*, 2024.

The First in the Second – Reconstructions and Reinterpretations

Thus far, we have discussed the production of “original” works, those authored creations whose ideas and methods can be linked to the principles of thought and action within the historical Surrealist circle. However, beyond these mechanisms of creation, the works of the Belgrade Surrealist group frequently became the basis or the outcome of reinterpretation within the framework of contemporary contexts. These reinterpretations were



Prvo u drugom – rekonstrukcije i reinterpretacije

Do sada je bilo reči o produkciji „vlastitog”, autorskih ostvarenja čije ideje i metode rada mogu da se povežu s principima mišljenja i delovanja istorijskog nadrealističkog kruga. Međutim, pored mehanizama izvedbi, konkretni radovi beogradskih nadrealističkih autora tretirali su se često kao uslov ili posledica interpretacije unutar konteksta savremenog trenutka. Reinterpretacije su bile dvostruko artikulisane. S jedne strane, uzimale su formu apropijacije, preuzimanja osnovnog vizuelnog i žanrovskog koda, koji je služio kao početna osnova za *re*-produkciiju novog: umetnik bi govorio preko, kroz ili pomoću „prethodnog”, podvrgavajući ga ili prilagođavajući vlastitoj intenciji i analizi sadržaja. Neretko su originalne nadrealističke literarne/filosofske ideje na taj način postajale predmet istraživanja i objašnjavanja novijim medijskim i likovnim jezikom. Nekolicina savremenih autora uspostavili su kontinuitet sa nadrealističkim radovima u pogledu primene fotografije, filma ili teksta i metodološko-tehničkim postupcima koji su za njih inače karakteristični, osvrnuli se primarne ideje i teme. „Prvo u drugom” kroz rekonstrukcije i reinterpretacije čini osobenu misao dijalektike koja se prepoznaće i u samom nadrealističkom pokretu, kroz primenu tuđeg i prethodnog zarad revalorizacije u datom idejno-estetičkom trenutku, te kao odnos između ličnog i stranog, prošlosti i sadašnjosti, pojedinačnog i kolektivnog, invencije i ponavljanja, teksta i metateksta. Takođe, postoje primeri transdukcije, kao što je slučaj sa savremenim britanskim misliocem, aktivistom i umetnikom Hauardom Slejterom (1965) koji pravi „transdukcije” dela Vana Bora i Marka Ristića *Anti-zid: Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma* (1932) u svom radu-publikaciji *Anti-zid: Prilog za manje-više dovršeno razumevanje nadrealizma* (2017), stvarajući palimpsestički, kolektivno-nesvesni odnos između teksta i potonjih tekstova.¹⁵

Reinterpretacije i reartikulacije nadrealističkog likovnog ili verbalnog teksta mogu biti i višeslojne. Konceptualni umetnik Zoran Popović (1944) realizovao je 1993. godine rad koji direktno referiše na foto-događaj Vana Bora „Jedan minut pre ubistva” i „Dva minuta pre zločina”. Kao rekonstrukcija na simboličkom i fizičkom

articulated in a dual fashion. On one hand, they took the form of appropriation, where the foundational visual or genre code was borrowed and employed as a starting point for the re-production of something new: the artist would speak through, about, or with the “preceding,” subjecting it or adapting it to their own intent and analysis of content. Frequently, original Surrealist literary/philosophical ideas thus became subjects of investigation and reinterpretation using contemporary visual and media languages. A number of contemporary artists have maintained continuity with Surrealist works by adopting techniques characteristic of them – whether in the realms of photography, film, or text – and updating their ideas and themes to resonate with present-day artistic and intellectual frameworks. “The First in the Second,” through processes of reconstruction and reinterpretation, embodies a distinctive dialectical reflection that is recognizable even within the Surrealist movement itself, where the use of what is external and “preceding” served to reevaluate it within a given ideological and aesthetic moment. It also functions as a dynamic relationship between the personal and the foreign, past and present, individual and collective, invention and repetition, text and metatext. There are also instances of transduction, as seen in the case of the contemporary British thinker, activist, and artist Howard Slater (1965), who created a “transduction” of Vane Bor and Marko Ristić’s *Anti-Wall: Contribution to a Better Understanding of Surrealism* (1932) in his own work-publication *Anti-Wall: Contribution to a More or Less Caput Comprehension of Surrealism* (2017). This effort generates a palimpsestic, collectively unconscious relationship between the original and subsequent texts.¹⁵

Reinterpretations and rearticulations of Surrealist visual or verbal texts can also assume multilayered forms. Conceptual artist Zoran Popović (1944) created a piece in 1993 that directly references Vane Bor’s photo-event *One Minute Before the Murder* and *Two Minutes Before the Crime*. As both a symbolic and physical reconstruction, Popović’s work intertwines the two artists in a “dialogue”: alongside an homage to Vane Bor as an artist and intellectual, it weaves an interesting story. Popović’s work *Vane Bor in Belgrade in 1935 and 1993* is composed of two segments. Beneath one frame

15 Howard Slater, *Anti-Wall: Contribution to a More or Less Caput Comprehension of Surrealism* – poetic translation and transduction (kuda.org, 2017).

15 Howard Slater, *Anti-Wall: Contribution to a More or Less Caput Comprehension of Surrealism* – poetic translation and transduction (kuda.org, 2017).



Howard Slater, *Antizid: doprinos manje ili više potpunom shvatanju nadrealizma / Anti-wall: Contribution to a More or Less Caput Comprehension of Surrealism*, (kuda.org, 2017, Open Source publishing)

nivou, ovaj rad upliće oba umetnika u „komunikaciju”: uz svojevrstan omaž Vanu Boru kao umetniku i intelektualcu, „odigrava” se jedna zanimljiva priča. Postavku Popovićevog rada *Vane Bor u Beogradu 1935. i 1993.* čine dva segmenta. Pod jednim ramom je uveličana fotografija (kopija) koju je 1935. godine snimio Vane Bor na podvožnjaku u Dubrovačkoj ulici, a pod drugim ramom je Popovićev rad, foto-rekonstrukcija scena „Jedan minut pre ubistva” i „Dva minuta pre zločina”, uz pridodatu treću fotografiju na kojoj je prikazana urna s posmrtnim ostacima Vana Bora. Originalne fotografije Vana Bora iz 1935. godine, čiji naslovi aludiraju na zločin, operišu kao dva kadra iz nekog imaginarnog filma. U kaldrmisanom podzemnom prolazu oivičenom visokim betonskim zidovima, na cesti koja vodi, s jedne strane, ka Dubrovačkoj ulici, a sa druge strane ka Dunavskom keju na Dorćolu, nameće nam se ideja o zločinu, smrti. Kao i u nekim fotografijama Nikole Vuča i Ežena Atžeа, unutar ideje modernog grada kao scenografije koja budi iznenadne, napete događaje kao posledice rastrzanih psihosmotivnih stanja savremenog čoveka, dramatična atmosfera i tzv. aktivna iluzija pozivaju posmatrača da se uključi kao „koautor i montažer filma”.¹⁶ Uz ove fotografije, u susednom ramu, pod crnim paspartuom, Popović postavlja tri fotografije kao interpretaciju prethodnog. Fotografije je snimila Goranka Matić, na poziv Zorana Popovića da fotografiše njega i njegovu suprugu, Jasnu Tijardović, otplikle na istim mestima

is an enlarged photograph (a replica) taken by Vane Bor in 1935 in an underground passage in Dubrovačka Street. Beneath the second frame is Popović's work – a photo-reconstruction of the scenes *One Minute Before the Murder* and *Two Minutes Before the Crime*, complemented by a third photograph depicting an urn containing Vane Bor's remains. Vane Bor's original photographs from 1935, whose titles indicate crime, operate as two frames from an imaginary film. In the cobblestone-lined underground passage flanked by tall concrete walls – a road leading either to Dubrovačka Street or to the Danube Promenade in Dorćol – the setting suggests ideas of crime and death. Much like in certain photographs by Nikola Vučo and Eugène Atget, the concept of the modern city as a stage for sudden, tense events born of fragmented psycho-emotional states of the modern individual emerges. The dramatic atmosphere and so-called “active illusion” invite the viewer to participate as a “co-author and editor of the film.”¹⁶ In the adjacent frame, beneath black matting, Popović positions three photographs as interpretations of the earlier works. The photographs, taken by Goranka Matić at Popović's request, feature him and his wife, Jasna Tijardović, approximately at the same locations where Milica Lozanić was photographed in 1935. Jasna Tijardović, then curator of the Museum of Contemporary Art, who made contact with Vane Bor and transferred a portion of his legacy – works he donated to the Museum of Contemporary Art in

16 Sanja Bahun, “Gaps, or the Dialectics of Inter-imperial Art: The Case of the Belgrade Surrealist Circle”, *Modern Fiction Studies*, 64/3 (2018): 471.

16 Sanja Bahun, “Gaps, or the Dialectics of Inter-imperial Art: The Case of the Belgrade Surrealist Circle”, *Modern Fiction Studies*, 64/3 (2018): 471.

gde je 1935. snimljena Milica Lozanić. Jasna Tijardović, tadašnja kustoskinja Muzeja savremene umetnosti, koja je ostvarila kontakt sa Vanom Borom i prenela deo njegovog legata – radove koje je poklonio Muzeju savremene umetnosti krajem osamdesetih godina, ovde drži urnu s posmrtnim ostacima umetnika. Treća fotografija posmrtnih ostataka Vana Bora u kutiji na tlu koja je u mreži služi kao završnica priče. Aproprijacija se, dakle, koristi kao subjektivna interpretacija na nivou foto-performansa, koji, iako ponavlja kategoriju fajdovskog otkrivanja onoga što je *Das Unheimliche* (jezovito, neprijatno, nastrano, zastrašujuće) u originalnim fotografijama, ovde svodi stvar više na dokumentaristiku nego na imaginaciju. Unutar kategorija istorijskog nadrealizma pa i mehanizama konceptualne umetnosti često se nameću absurdne, neposredne pa i groteskne pojave, ali sa idejom da se ukaže na neposrednu istinu, dramatično otrežnjujući, jer bilo kakav konstrukt u umetnosti, pa i onaj nadrealan, imantan je realnom. Nakon ovog foto-performansa kao omaža, Zoran Popović navodi: „Dan-dva pošto smo snimili rad *Vane Bor u Beogradu 1935. i 1993.*, kao posvetu Stevanu D. Živadinoviću – Vanu Boru, Jasna i ja smo u novembru 1993. sahranili posmrtnе ostatke Vana Bora, na Novom groblju, levo kad se uđe u groblje, nedaleko od glavne ulazne kapije. Jasna i ja smo jedini bili prisutni. Kada su grobari zatvorili grob, ja sam na belu mermernu grobnu ploču postavio dve suve grane, svaka dužine oko 40 cm, jednu preko druge, u vidu krsta, i Jasna i ja smo tu malo postojali.”¹⁷

Jedna od interpretacija u odnosu na ranije radove je tzv. performativno-medijska artikulacija Zorana Todorovića (1965) pod nazivom „Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog” (2016) koja se teorijski i formalno/dijaloški oslanja na ideju istorijskih sukoba na jugoslovenskoj književnoj i umetničkoj levici. Todorović je odredio lokacije i način snimanja i pozvao nekoliko aktera koji su istorijsku građu, tekstove koji su im predati kao radni materijal, iz svoje perspektive ali i na osnovu svojih bliskih uverenja, definisali i nanovo tumačili. Saradnik u istraživanju istorijskih tekstova bio je Stevan Vuković, a aktivističko-umetničke grupe kao što su Grupa za konceptualnu politiku (Branka Ćurčić i Zoran Gajić), Edicija Jugoslavija (Ivana Momčilović i Slobodan Karamanić), Knjižarsko izdavačka zadruga BARABA (Ratibor Trivunac, Dušan Đorđević-Mileusnić, Đorđe Čolić, and Vladimir Marković), as well as literary

the late 1980s – is shown holding an urn containing the artist's remains. The third photograph, depicting Vane Bor's remains in a box on the ground within a net, serves as the story's ending. Thus, appropriation is used as a subjective interpretation within a photo-performance. While it iterates the Freudian uncovering of the *Das Unheimliche* (the uncanny, unsettling, bizarre, disturbing) present in the original photographs, here the approach leans more toward documentation than imagination. Within the categories of historical Surrealism, as well as the mechanisms of conceptual art, absurd, immediate, or even grotesque occurrences often arise. However, they aim to reveal an immediate, dramatic truth, as any construct in art, even a Surrealist one, is ultimately inherent in the real. Following this photo-performance homage, Zoran Popović recounts: “A day or two after we completed the piece *Vane Bor in Belgrade 1935 and 1993* as a tribute to Stevan D. Živadinović – Vane Bor – Jasna and I, in November 1993, buried Vane Bor's remains at the New Cemetery. Upon entering the cemetery, to the left, not far from the main gate, we buried him. Only Jasna and I were present. When the gravediggers closed the grave, I placed two dry branches, each about 40 cm long, one over the other in the shape of a cross, on the white marble tombstone, and Jasna and I stood there for a while.”¹⁷

Another example of reinterpretation of earlier surrealist works is Zoran Todorović's (1965) performative-media articulation titled *Several Panoramas for a Phenomenology of the Irrational* (2016). Theoretically and formally, this piece engages in a dialogue with the idea of historical conflicts within Yugoslav literary and artistic leftist circles. Todorović identified the locations and established the methods of recording, inviting several participants who defined and reinterpreted the historical materials and texts provided to them as working material from their individual perspectives and in accordance with their closely held beliefs. Stevan Vuković collaborated on the research of historical texts, while activist-artistic groups such as the Group for Conceptual Politics (Branka Ćurčić and Zoran Gajić), Edicija Jugoslavija (Ivana Momčilović and Slobodan Karamanić), the Publishing Cooperative BARABA (Ratibor Trivunac, Dušan Đorđević-Mileusnić, Đorđe Čolić, and Vladimir Marković), as well as literary



Zoran Popović, *Vane Bor u Beogradu*
1935. i 1993. / *Vane Bor in Belgrade 1935 and 1993.*



Đorđe Čolić i Vladimir Marković), kao i istoričarka književnosti Biljana Andonovska, referisale su na poznati tekst Marka Ristića i Koče Popovića (*Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, 1931).

Producija „Nekoliko panorama zajednu fenomenologiju iracionalnog“ obuhvatila je niz aplikacija za mobilne uređaje postavljene u muzejima i galerijama. Nakon uzimanja telefona u ruke, može se pratiti sadržaj, dok se pokretima unutar realnog prostora virtualno prenosi u prostor „preko“. Snimljena lokacija služi kao proširena realnost, a dijalozi, savremene konekcije kao međurelacijske i intertekstualne veze apostrofiraju prirodu stalno opozitnog u okviru razgovora i razmene ideja. Upravo je i sam *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, kako Biljana Andonovska navodi, „tekst kroz koji se najbolje može osetiti ili postaviti pitanje, razmišljati, o nadrealizmu kao o nekoj vrsti otvorenog i nedovršenog projekta kakav je i želeo da bude“¹⁸. Ova rečenica može da posluži i kao dobar zaključak ovog teksta, podsećajući nas da je nadrealizam ostavio „širom otvorena vrata“ idejama, interpretacijama, „ogledanjima“ i susretima u nekom budućem vremenu i prostoru.

historian Biljana Andonovska, engaged with the well-known text by Marko Ristić and Koča Popović, *Outline for a Phenomenology of the Irrational* (1931). Its production involved applications for mobile devices installed in museums and galleries. The production of *Several Panoramas for a Phenomenology of the Irrational* incorporated a series of mobile device applications installed in museums and galleries. By handling the devices, users could explore the content, while their movements in the physical space simultaneously transported them virtually into an alternative “beyond” space. The recorded location functions as an augmented reality, while the dialogues and contemporary connections, as relational and intertextual links, underscore the inherently oppositional nature of discourse and the exchange of ideas. As Biljana Andonovska notes, *Outline for a Phenomenology of the Irrational* is “a text through which one can most vividly sense or pose the question of Surrealism as a kind of open and unfinished project, precisely as it was intended to be.”¹⁸ This observation serves as an apt conclusion to the text, reminding us that Surrealism left doors “wide open” to ideas, interpretations, reflections, and encounters in a future time and space.

18 Stevan Vuković, *Performativne reartikulacije ‘sukoba na levici’*, videti: <https://www.zorantodorovic.com/wp-content/uploads/2018/02/Stevan-Vukovic-Tekst-Nekoliko-panorama.pdf>.

18 Stevan Vuković, *Performativne reartikulacije ‘sukoba na levici’* (Performative Rearticulations of ‘Conflicts on the Left’), see: <https://www.zorantodorovic.com/wp-content/uploads/2018/02/Stevan-Vukovic-Tekst-Nekoliko-panorama.pdf>.



Zoran Todorović, *Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog / Several panoramas for one phenomenology of the irrational*, 2016.

O RADU U MRKLOM MRAKU

ON WORK IN PITCH DARK

Natalija Vladisavljević
& Per.Art
Rad u mrklom mraku /
Work in Pitch Dark,
video, trajanje / duration:
33 min



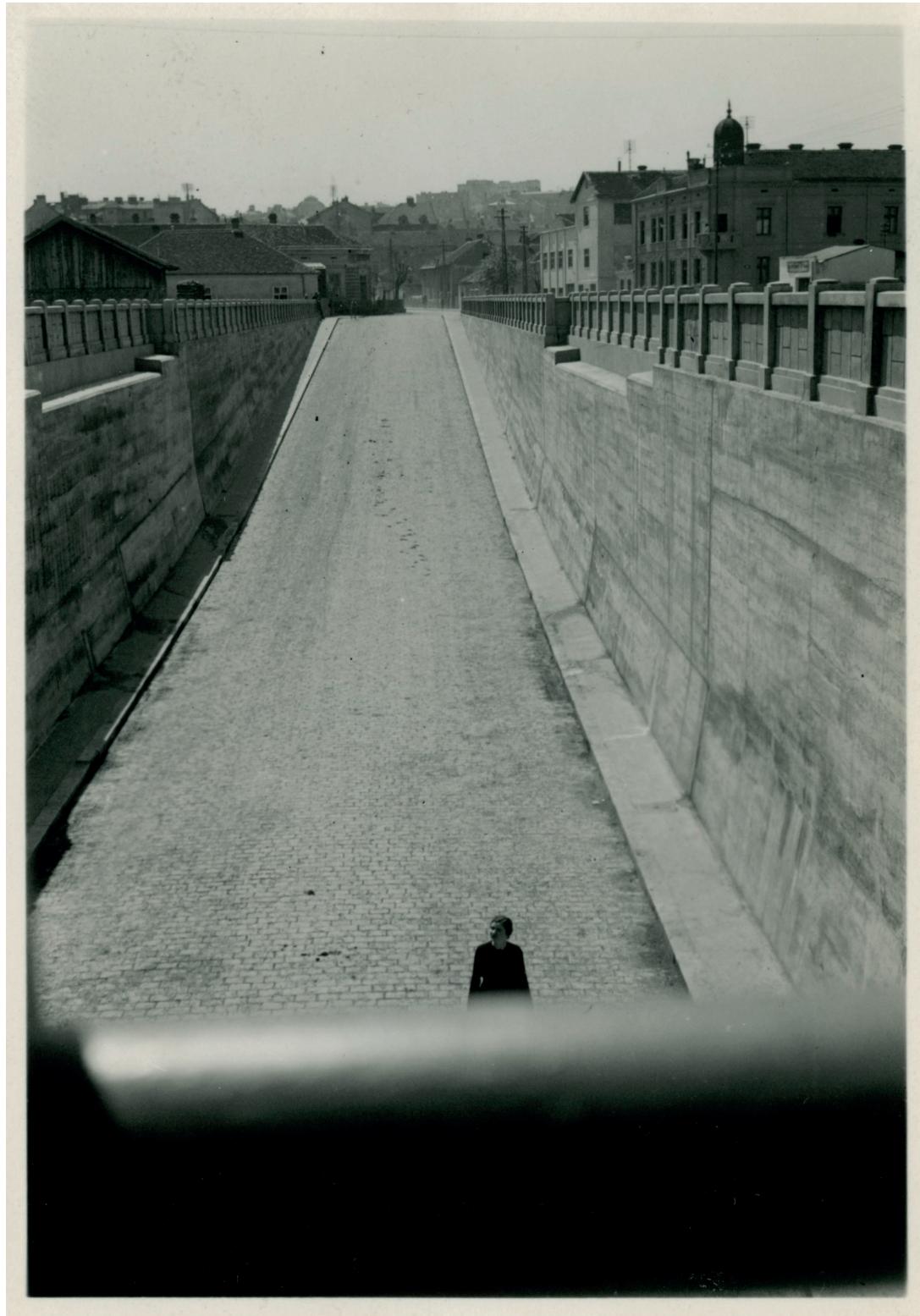
Even when I was little,
I loved to dance,



I am dying.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Jedan minut pre ubistva / One minute before the murder*, 1935.



Stevan Živadinović - Vane Bor, *Dva minuta pre zločina / Two minutes before the crime*, 1935.



Nikola Vučo, *Od pisca istog / From the Same Writer*, 1929/1930.



Stevan Živadinović - Vane Bor
Bez naziva (Vlado Habunek) / Untitled (Vlado Habunek), 1929.

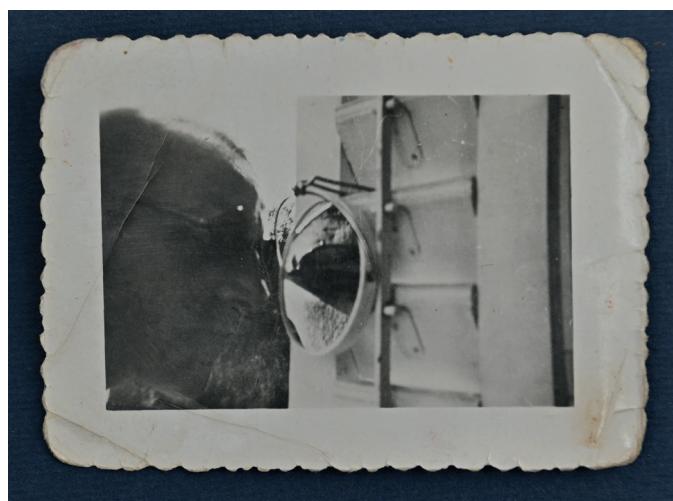


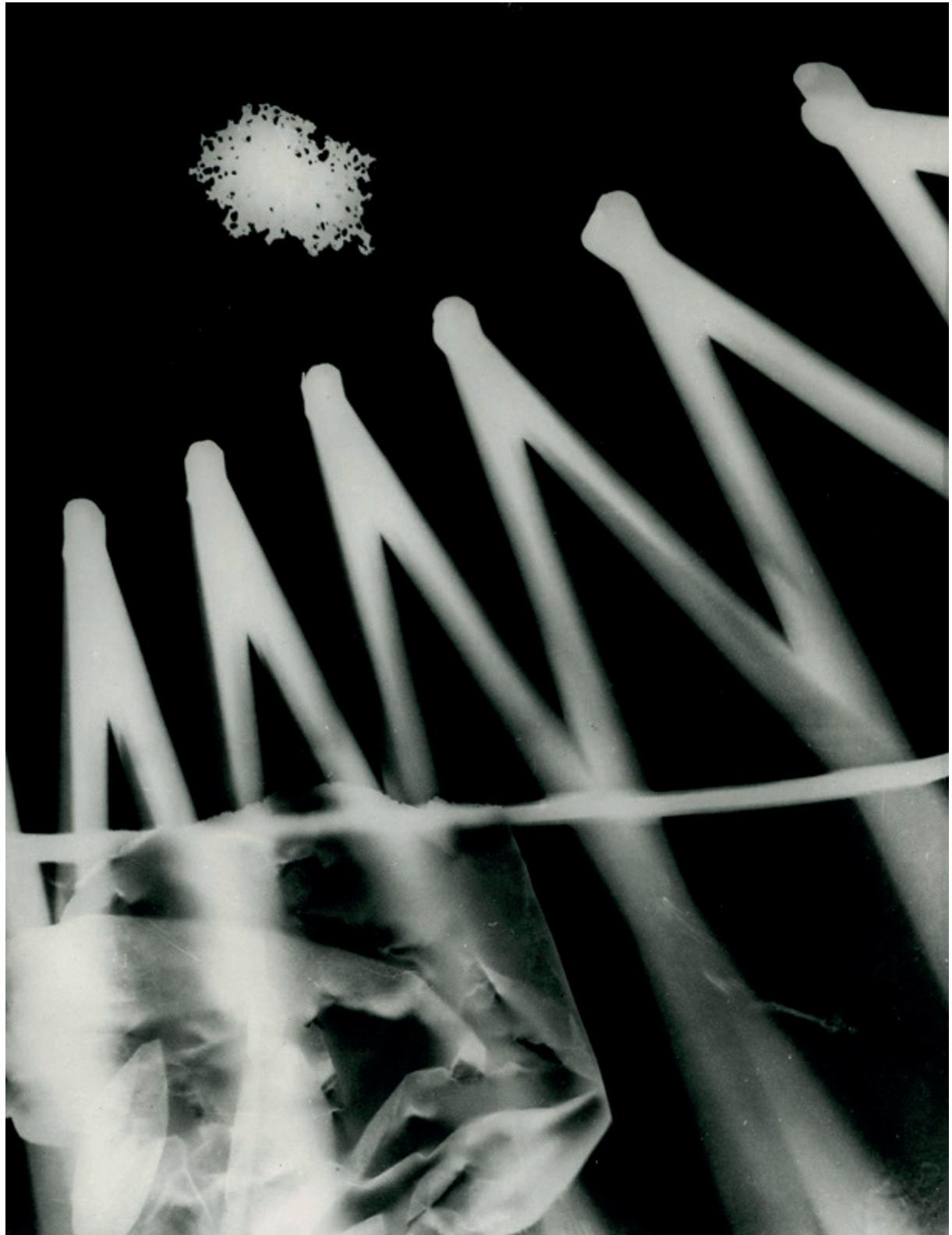
Nedeljko Neša Paripović
Ukrštanje / Crossing, 1994.



Nikola Vučo, Bez naziva / Untitled, 1929.

Anonim / Anonymous
Marko Ristić, 1925 – 1930.



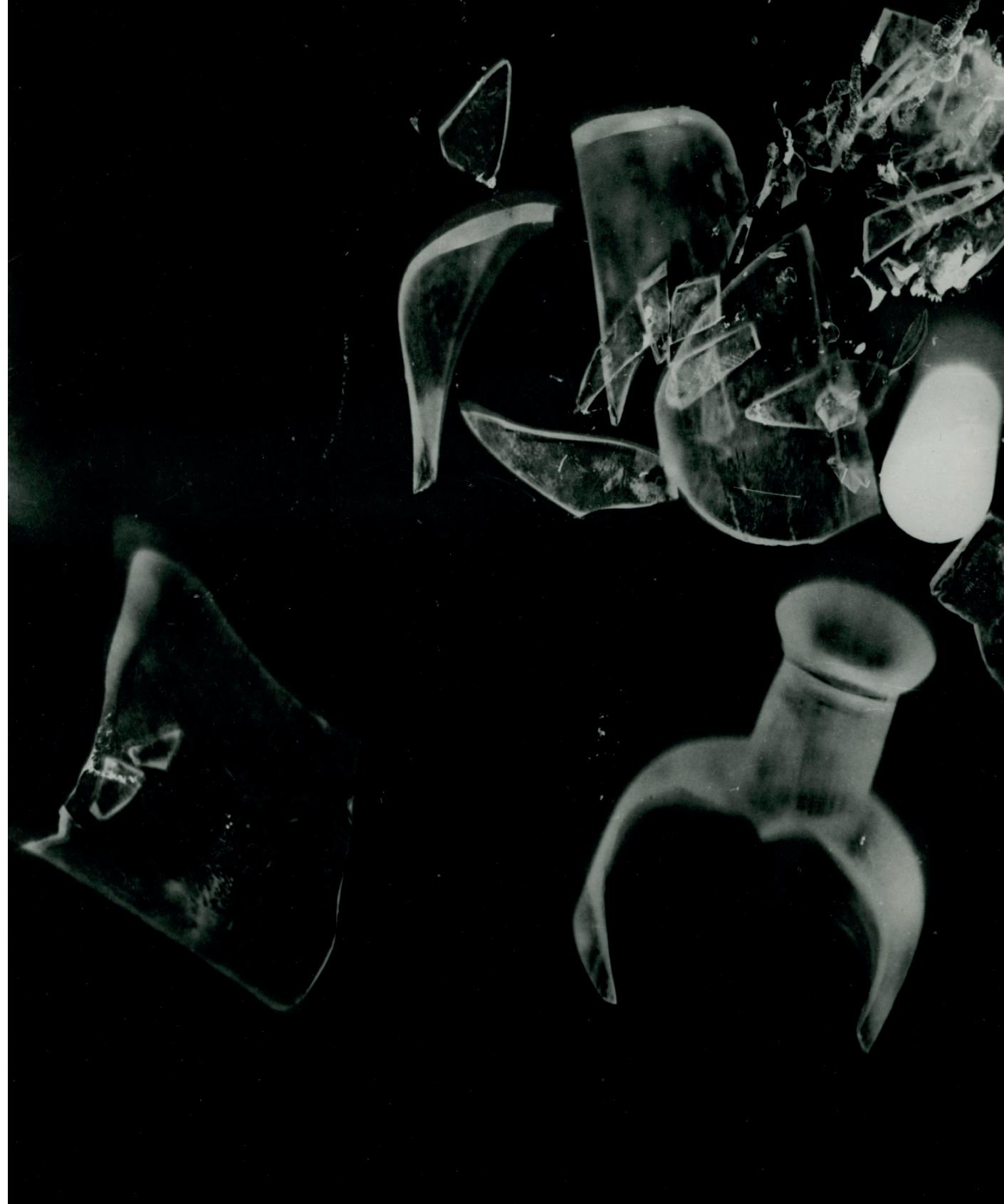


Stevan Živadinović - Vane Bor, *Fotogram (1) / Photogram (1)*, 1928.





Stevan Živadinović - Vane Bor,
Fotogram (5) / Photogram (5), 1928.





Stevan Živadinović - Vane Bor,
Fotogram (7) / Photogram (7), 1928.

1900-1920. R. P. & P. P. u. m. 1920

nic noted.
Marxists
owards
full
and the

sally and
volition
shaped
a lasting
entity-first
worship
ment,
e
the
Brigade
de

the
ar ill in
for his
mp fought
goslav

realists'
es of
ultural
cesses



Nadrealistički zid:
Instalacija iz radne
sobe Marka Ristića /
Surrealist Wall:
Installation from
Marko Ristić's Study



Aleksandra Mirčić

Kako izlagati nadrealizam?

„...mi nećemo priređivati proslave; mi nećemo slikati slike za muzeje; mi nećemo biti vajari, ni muzičari, ni projektanti monumentalnih građevina. Ali mi ćemo doprineti arhitekturi slobode i duha.” (Matić, Ristić)*

Aleksandra Mirčić

How To Exhibit Surrealism?

“...we will not hold celebrations; we will not paint pictures for museums; we will not be sculptors, nor musicians, nor designers of monumental buildings. But we will contribute to the architecture of freedom and spirit.”
(Matić, Ristić)*

*Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić i Marko Ristić, javno pismo direktoru *Politike*, 14. april 1930.

*Aleksandar Vučo, Đorđe Jovanović, Dušan Matić and Marko Ristić, public letter to the Director of *Politika*, 14 April 1930.

Nadrealizam, kao umetnost otpora svim oblicima građanskog društva, nastavio je da upotrebljava rečnik negacije uveden u ranijim avangardama. Mladalački zanos i otpor nadrealisti su pretočili u ozbiljnu višemedijsku praksu koja analizira svet oko njih i odupire mu se. Kroz filozofsko-teorijske spise, oni objašnjavaju svoje viđenje sveta i svoju ulogu u njemu. Svesni međusobnog uticaja između pojedinca i društva, koji su u stalno napregnutom odnosu, oni traže akciju, preispitivanje i promenu. Ne pristajući na postojeće, nametnute kulturne obrasce, svoje mišljenje izražavaju na nekonvencionalan način, pokušavajući da razbiju zadate okvire. Iz citiranog iskaza jasno je da su se svojski trudili da im dela ne budu izlagana, da im spisi ne budu masovno štampani i prodavani. Tačnije, da im dela i delanja budu izvan klišea, ali vrlo precizno uperena ka menjanju postojećih sistema vrednosti.

Kako jedan višemedijski korpus stvaralaštva, koji se sastoji od filozofskih, (anti)poetskih, (anti)književnih iskaza, raznovrsnih likovnih eksperimenata do tada nepoznatih u našoj sredini (kolaž, asamblaž, fotogram, dekalkomanija, frotáž), društvene akcije i uključivanja marginalizovanih grupa, i to sve kroz medij periodike – muzealizovati i predstaviti na izložbi? Muzealizacija i istorizacija avangardi kroz izložbe i druge oblike ponovnog izvođenja predstavljaju neizbežan proces koji su doživele avangarde i nadrealizam svuda u svetu. Ako se ovaj proces, naizgled statičan i konvencionalan, posmatra sa stanovišta „aktiviteta”, onako kako su ga naši nadrealisti definisali, izlaganje nadrealističkih dela je samo po sebi deo postupka preispitivanja i ponovnog aktiviranja njihove uloge u drugom istorijskom i društvenom trenutku. Međutim, stavljanje nadrealizma u taj kruti okvir istorizacije dovelo je do njegovog cepanja i pohranjivanja u različite, unapred određene fioke – upravo do onoga što nadrealisti nikada nisu želeli. Segmentiranje nadrealističke zaostavštine na separatne analize, prvenstveno u oblasti književnosti, gde je nadrealizmu posvećeno i najviše pažnje, ali i oblasti likovne umetnosti, gde postepeno prihvatanja nadrealistička praksa još traje, proizvelo je omaške u razumevanju njene kompleksnosti. Istovremeno, aktivnosti koje se mogu pratiti kroz arhivsku građu često su nedostupne, te se uglavnom ne posmatraju kao sastavni deo aktivnosti i produkcije nadrealista.

Ako jedan statičan sistem, kao što je muzejski ili izložbeni, pokušamo da prevedemo na jezik

Surrealism, as an art of resistance against all forms of bourgeois society, continued to employ the vocabulary of negation introduced by earlier avant-garde movements. The youthful enthusiasm and rebellion of the Belgrade Surrealists were channeled into a serious multimedia practice that simultaneously analyzed and resisted the world around them. Through philosophical and theoretical writings, they articulated a vision of the world and their role within it. Aware of the reciprocal influence between the individual and society—locked in a constant state of tension—they advocated for action, reevaluation, and transformation. Rejecting imposed cultural norms, they expressed their ideas in unconventional ways, striving to dismantle established frameworks. The quoted statement highlights their deliberate effort to avoid traditional modes of exhibition, widespread printing, or commercialization of their works. Instead, they sought to create works and actions free of clichés, sharply focused on challenging and transforming existing value systems.

How can a multimedia body of work—spanning philosophical, (anti)poetic, (anti)literary expressions; diverse visual experiments unfamiliar in the local context (collage, assemblage, photogram, decalcomania, frottage); social actions; and the inclusion of marginalized groups, often conveyed through periodicals—be musealized and presented in an exhibition? The musealization and historicization of the avant-gardes, including Surrealism, through exhibitions and other re-enactment formats is an inevitable process encountered by these movements globally. However, when viewed through the lens of *aktivitet*, as defined by the Surrealist group active in Belgrade, this seemingly static and conventional process of exhibiting Surrealist works becomes an integral part of a larger process of reevaluating and reactivating their role in different historical and social contexts. Nonetheless, situating Surrealism within the rigid frameworks of historicization has resulted in its fragmentation and categorization into predefined compartments—precisely the outcomes Surrealists sought to avoid. The division of the Surrealist legacy into discrete analyses, primarily within the field of literature (where Surrealism has received the most attention), alongside the gradual acceptance of Surrealist practices within the visual arts, has obscured its inherent complexity. Furthermore, activities documented through archival materials often remain inaccessible and are rarely regarded as integral

nadrealizma, odnosno da ga posmatramo u njihovom kodu „aktiviteta”, preispitivanja i dovođenja u međusobne odnose sa sredinom¹, onda se pomenuti proces može smatrati produžetkom uloge koju nadrealizam preuzima u novim istorijskim okolnostima. Kustos u tom postupku ima višestruk zadatok. Prvo, prepoznaje jedno nadrealističko delo kao umetničko, iako ga sami nadrealisti nisu tako doživljivali, zatim ga uvodi u zbirku i nakon toga izlaže. Proces prepoznavanja nadrealističkih artefakata kao vrednih uvođenja u istoriju umetnosti i na izložbe trajao je dugo, a u našoj sredini još uvek traje. Kako u muzejsku zbirku uvesti nečiju aktivnost prikupljanja dečijih crteža² ili stranice knjiga na kojima se vrši aproprijacija ilustracija, fotografija, kolaža iz drugih izdanja, kojima se daje nov kontekst³?

Nadrealizam je pred kustose stavio težak i odgovoran zadatok, da izađu iz muzejskih podela i standarda i da nadrealističke artefakte, umetničke radove, izlože tako da mogu da ostvare komunikaciju sa publikom, da nastave da obavljaju svoju ulogu, da se „provetre” i preispitaju u novim okolnostima. Na kraju, da doprinesu „arhitekturi slobode i duha”. Taj proces odvijao se tiho i polako. U početku su to činili sami nadrealisti, da bi kasnije ovu ulogu preuzele kustosi. Suprotno pisanoj delatnosti nekih od nadrealista, kao npr. Marka Ristića, čija su gotovo sva dela bila preštampana vrlo brzo nakon Drugog svetskog rata, većina produkcije ostala je po strani.

Prvo javno „izlaganje” nadrealizma desilo se u pozorištu, 1960. godine, u Ateljeu 212. Povodom 30-godišnjice pojavljivanja almanaha *Nemoguće*, mladi reditelj Boda Marković pretočio je nadrealističke tekstove u scenski prikaz, koji je premijerno izveden 19. januara 1960. godine u Ateljeu 212 pod nazivom *Nemoguće – nadrealistički almanah*⁴. Predstava je

1 „Ovaj nadrealistički modifikovan koncept ‘aktivitet’ podrazumeva nekoliko povezanih odrednica-principa: 1) da su umetnička dela ‘aktiviteti’ (aktivne misli, ili sinteze misli i materije, duha i predmeta) koji nastaju kroz interakciju nesvesnog i realnosti; 2) da umetnička dela žive isključivo kroz aktivnu interakciju između umetničkog objekta ili prakse, njegovog stvaraoca i njegovog primaoca; 3) da je ta kreativna interakcija uvek društveno orientisana i transformativna, te stoga stvaraoci i primaoci umetničkih dela treba da dolaze iz najšireg društvenog preseka.” Sanja Bahun, „Aktivitet – od koncepta do aktivne izložbe”, sa početka ove publikacije.

2 U Muzej savremene umetnosti je sa poklonom Marka Ristića stiglo i nekoliko zanimljivih zbirki crteža dece i nepoznatih umetnika. Ovi crteži nisu mogli biti uključeni u zbirku i prvi put se izlažu na ovoj izložbi.

3 Knjiga intervencija *Italian Pictures* Vana Bora takođe još nije ušla u zbirku Muzeja savremene umetnosti.

4 Predstava *Nemoguće*, Atelje 212, 1960, režija Boda

components of Surrealist production and activity.

If a static system such as the museum exhibition is translated into the language of Surrealism, i.e., viewed through their principle of *aktivitet*, which mandates reexamination and interaction with the surrounding environment¹, the process that occurs can be seen as an extension of the role Surrealism assumes under new historical circumstances. In this endeavor, the curator takes on a multifaceted role. First, they must recognize a Surrealist work as artistic, despite the fact that the Surrealists themselves often did not regard their creations in this way. The curator must then integrate these works into a collection and subsequently present them in an exhibition. The process of identifying Surrealist artifacts as valuable contributions to art history and exhibitions has been lengthy and, in some contexts, remains ongoing in our region. How can activities such as the collection of children’s drawings² or the appropriation of illustrations, photographs, and collages from external publications—recontextualized within the pages of Surrealist books—be incorporated into a museum collection?³

Surrealism has posed a difficult and substantial challenge to curators: to move beyond traditional museum categorizations and standards in order to exhibit Surrealist artifacts and works in ways that enable them to communicate with audiences. These works must continue to fulfill their roles by being “aired out” and reevaluated in new contexts, ultimately contributing to the “architecture of freedom and spirit.” This process has unfolded quietly and gradually. Initially, it was the Belgrade Surrealists themselves who undertook the

1 This surrealist-modified concept of ‘aktivitet’ encompasses several interconnected principles: 1) that works of art are ‘aktiviteti’ (active thoughts, or syntheses of thought and matter, spirit and object) arising through the interaction of the unconscious and reality; 2) that works of art exist solely through the active interaction between the artistic object or practice, its creator, and its recipient; 3) that this creative interaction is always socially oriented and transformative, thus necessitating that both creators and recipients of artworks come from the broadest social spectrum.” — Sanja Bahun, “Aktivitet – od koncepta do aktivne izložbe” (Aktivitet—From Concept to Active Exhibition), from the introduction to this publication.

2 Several intriguing collections of drawings by children and unknown artists also arrived at the Museum of Contemporary Art as part of Marko Ristić’s donation. These drawings could not be integrated into the collection and are being shown publicly for the first time in this exhibition.

3 The book of interventions *Italian Pictures* by Vane Bor has also not yet been incorporated into the Museum of Contemporary Art’s collection.



Fotografija sa predstave *Nemoguće* / Photograph from the play *The Impossible*, Atelje 212, 1960.
(Sava Jovanović, Rade Pavelkić, Antonije Peić, Bosiljka Boci, Mira Dinulović, Ratsislav Jović)

tokom maja, u organizaciji Tribine mladih, odigrana na „Sterijinom pozorju”, na maloj sceni Srpskog narodnog pozorišta. Mladu ekipu koja je učestvovala u realizaciji ove predstave sigurno je inspirisao njihov profesor književnosti na Fakultetu dramskih umetnosti i jedan od članova beogradske grupe nadrealista, Dušan Matić. Tako je almanah *Nemoguće* dobio nov život u novom mediju.

Ispunjavanje preduslova za istorizaciju umetnosti prve polovine XX veka u Jugoslaviji otpočelo je krajem pedesetih godina sa osnivanjem Moderne galerije, koja će odmah prionuti na formiranje zbirki i otkup dela, što će usloviti njeno preimenovanje u Muzej savremene umetnosti 1965. godine. Zatim, važnu ulogu imala je doktorska disertacija Lazara Trifunovića *Srpsko*

Marković, igraju: Sava Jovanović, Rade Pavelkić, Antonije Peić, Bosiljka Boci, Mira Dinulović, Ratsislav Jović.

task, but over time, curators assumed the responsibility. While the written works of some Surrealists, like Marko Ristić, were reprinted relatively soon after World War II, the majority of Surrealist visual production remained marginalized.

The first public “exhibition” of Surrealism took place in a theater Atelje 212 in 1960. On the 30th anniversary of the publication of the almanac *Nemoguće* (*The Impossible*), a young director, Boda Marković, adapted Surrealist texts into a stage performance. The production premiered at Atelje 212 on January 19, 1960, under the title *Nemoguće – nadrealistički almanah* (*The Impossible – A Surrealist Almanac*)⁴. In May 1960, the play was staged as part of the *Tribina Mladih* (Youth

4 The play *Nemoguće* (*The Impossible*), Atelje 212, 1960, directed by Boda Marković, cast: Sava Jovanović, Rade Pavelkić, Antonije Peić, Bosiljka Boci, Mira Dinulović, Ratsislav Jović.

slikarstvo prve polovine XX veka (1960), koja je dovela do osnivanja predmeta pod nazivom Istorija moderne umetnosti 1966.⁵ na Odeljenju za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Izlagачka delatnost u jugoslovenskim gradovima već je bila izuzetno živa. Izložbe domaće i inostrane umetnosti pripremile su teren za ozbiljan istraživački rad.

Značajan istraživački poduhvat u oblasti književnosti predstavlja i doktorska disertacija Hanife Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, objavljena 1966, bez posebnog osvrta na vizuelni aspekt nadrealističkih aktivnosti, što će ukazati na potrebu da se i taj segment dodatno istraži. Posle objavljivanja knjige usledila je reakcija Miodraga B. Protića, tadašnjeg direktora Muzeja savremene umetnosti, koji je zahvaljujući svom dugogodišnjem prijateljstvu sa Markom Ristićem bio odlično upoznat sa zaostavštinom nadrealizma koju je Ristić ponovo prikupljao i čuvao.

Ovo prijateljstvo pokazaće se kao ključno za prvo otkrivanje vizuelne građe nadrealista, najpre kroz tekst koji će M. B. Protić 1968. napisati za časopis *Delo*, „Srpski nadrealizam 1929–1932”, a godinu dana kasnije i kroz izložbu *Nadrealizam i socijalna umetnost*. Protić svedoči o tome da je Ristić vrlo obazrivo pristupio ideji da se vizuelna građa javno izloži⁶, više zabrinut zbog ideooloških nego umetničkih posledica u dinamičnoj društvenoj atmosferi kasnih 1960-ih. Sam kontekst u koji je Protić stavio nadrealizam mogao bi biti i zajednička ideja proizašla iz dugih razgovora koje su kao prijatelji vodili. Protićovo poznavanje likovne produkcije beogradskog nadrealizma, tada nepoznatog domaćoj javnosti, moralo je proisteći iz tih razgovora. Muzej savremene umetnosti prikupljao je građu neophodnu za pionirsko istraživanje umetnosti prve polovine XX veka, ali za nadrealizam to nije bilo dovoljno. Zahvaljujući Ristićevom posvećenom prikupljanju i čuvanju nadrealističke zaostavštine, bilo je moguće sagledati je daleko šire i tačnije nego samo kroz njihova izdanja. Tu privilegiju je imao Protić, i u svom tekstu on zaista daje jedan, koliko je u tom trenutku bilo moguće, sveobuhvatan pogled na ovaj avangardni pokret.

5 Lidija Merenik, „Lazar Trifunović i istorija srpske moderne umetnosti”, u: Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Srpska književna zadruga, Beograd, 2014.

6 Miodrag B. Protić, „Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939), predgovor u katalogu istoimene izložbe, Muzej savremene umetnosti, novembar 1993.–januar 1994.

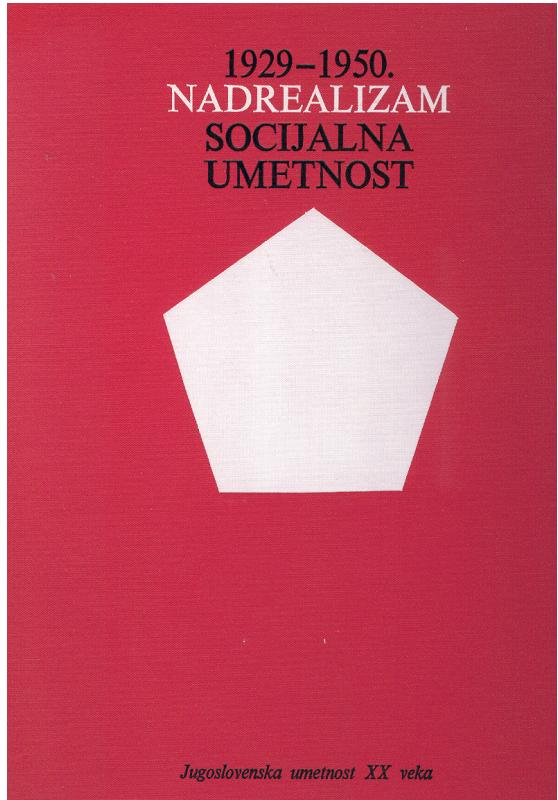
Tribune) program at *Sterijino pozorje* on the small stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad. The young team behind this production was undoubtedly inspired by their professor of literature at the Faculty of Dramatic Arts and one of the founding members of the Belgrade collective, Dušan Matić. Thus, the almanac *The Impossible* was given new life in a different medium.

The process of establishing the historical framework for the art of the first half of the 20th century in Yugoslavia began in the late 1950s with the founding of the Modern Gallery, which immediately focused on forming collections and acquiring artworks. This initiative eventually led to its renaming as the Museum of Contemporary Art in 1965. A key milestone in this development was the publication of Lazar Trifunović's doctoral dissertation *Srpsko slikarstvo prve polovine XX veka* (*Serbian Painting of the First Half of the 20th Century*) in 1960. This work paved the way for the creation of the History of Modern Art course in 1966⁵ at the Department of Art History at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. By this time, exhibition activities in Yugoslav cities had already been thriving, with showcases of both domestic and international art laying the groundwork for serious academic inquiry.

An important scholarly contribution in literary studies was Hanifa Kapidžić-Osmanagić's doctoral dissertation, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom* (*Serbian Surrealism and Its Relations with French Surrealism*), published in 1966. However, this dissertation gave limited attention to the visual aspects of Surrealist activity, emphasizing the need for further investigation into this area. Following its publication, Miodrag B. Protić, then-director of the Museum of Contemporary Art, responded to this challenge. Thanks to his long-standing friendship with Marko Ristić, Protić was well-acquainted with the Surrealist legacy that Ristić had carefully gathered and preserved.

This friendship proved pivotal for the first public display of Surrealist visual material. This project began with an essay which Protić published in the magazine

5 Lidija Merenik, „Lazar Trifunović i istorija srpske moderne umetnosti” (Lazar Trifunović and the History of Serbian Modern Art), in: Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950* (Serbian Painting 1900–1950), Srpska književna zadruga, Beograd, 1914.



Katalog izložbe *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam 1929–1950.* / Exhibition catalogue *Surrealism, Post-Surrealism, Social Art, Art of the National Liberation Struggle, Socialist Realism 1929–1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Prvo izlaganje nadrealističke zaostavštine u muzejskom okruženju, u kontekstu visokog modernizma, ali sa ideoškим teretom, zahteva posebno obrazloženje. Diplomske veštine M. B. Protića dobro su poznate. Nijedan potez koji je povukao kao upravnik Moderne galerije i kasnije Muzeja savremene umetnosti nije bio slučajan. Njegovo poznavanje umetnosti je takođe bilo izuzetno, posebno zbog činjenice da nije studirao istoriju umetnosti. Ovo ne pominjem slučajno: smatram da je njegovo razumevanje nadrealizma bilo upravo zato bolje jer nije bilo otežano stručnim modernističkim vokabularom, kojim je on apsolutno vladao. Miodrag B. Protić bio je modernista pre svega, ali sa otvorenosću za različite umetničke, nekonvencionalne prakse, što će kasnije pokazati i kada su u pitanju nove umetničke prakse. U tom smislu, prva studijska izložba u Muzeju savremene umetnosti bila je upadljivo posvećena trećoj

Delo in 1968, titled *Srpski nadrealizam 1929–1932* (*Serbian Surrealism 1929–1932*), and continued with the exhibition *Surrealism and Social Art* the following year. Protić recalls that Ristić approached the idea of publicly exhibiting these visual materials with great caution⁶, being more concerned with the ideological consequences rather than the artistic ones, given the dynamic social climate of the late 1960s. The context in which Protić situated Surrealism likely reflected a shared vision born of numerous discussions between the two friends. Protić's deep understanding of the visual production of Belgrade Surrealism, which was largely unknown to the local public at the time, surely stemmed from these exchanges. While the Museum of Contemporary Art had already begun collecting materials essential for pioneering research on early-20th-century art, its efforts were insufficient to comprehensively cover Surrealism. Thanks to Ristić's dedicated collection and preservation of Surrealist artifacts, it was possible to approach this legacy in a much broader and more accurate context than could be achieved solely through their published works. Protić's uniquely privileged access to this broader perspective enabled him to provide a comprehensive overview of the avant-garde Surrealist movement, as much as was achievable at the time.

The first presentation of the Surrealist legacy within a museum setting, framed by high modernism but burdened with ideological implications, requires careful contextualization. Protić's diplomatic skills are well known, and none of the actions he undertook as director of the Modern Gallery and later the Museum of Contemporary Art (MoCA) was accidental. His knowledge of art was exceptional, particularly given that he had not formally studied art history. This is worth mentioning, because his understanding of Surrealism was, in fact, enhanced precisely because it was unencumbered by the specialized modernist vocabulary, which he nonetheless mastered. Protić was primarily a modernist, but one with a pronounced openness to unconventional artistic practices—a quality he would later demonstrate in his engagement with new artistic practices. In this sense, the first

⁶ Miodrag B. Protić, "Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)" (*The Legacy of Marko Ristić: Artistic Experimentation of the Belgrade Surrealist Group 1926–1939*), foreword in the catalog for the eponymous exhibition, Museum of Contemporary Art, November 1993 – January 1994.

deceniji i konstruktivističkom slikarstvu, u okviru kog su predstavljeni prvi avangardni pokreti, dada i zenitizam, kao i časopisi *Svedočanstva* i *Putevi*, dok je druga izložba bila fokusirana, između ostalog, na nadrealizam. Izložbe su međuratnu umetnost vremenski vrlo oštro podelile na takozvane decenije, a takva podela danas nije dobrodošla u proučavanju istorije umetnosti. Kako su izložbe bile sistematično i studiozno pripremene nekoliko godina unapred, Protić je drugu izložbu očigledno dobro tempirao. Iz dopisa koje MSU šalje početkom 1969. godine državnim institucijama radi pozajmice dela saznajemo da je pomenuta izložba planirana kao deo programa obeležavanja 50 godina od osnivanja Komunističke partije Jugoslavije i da je njen radni naziv bio *Angažovana umetnost u Jugoslaviji*. Tako se nadrealizam pojavljuje kao prva u nizu hronoloških etapa angažovanih tendencija u Jugoslaviji od 1929. do 1950. godine: „...umetnost nadrealizma, umetnost socijalnih tendencija /u užem smislu reći/ u predratnoj Jugoslaviji, umetnost u narodnooslobodilačkoj borbi, umetnost iz perioda obnove i izgradnje 1945–1950...”⁷ Ova odluka se može razumeti kao strateški potez Miodraga B. Protića i nije sporna, iako ostaje pitanje kako se to odrazilo na sagledavanje nadrealizma. U istoričarsko-umetničkim krugovima ovakva vrsta kontinuiteta nije se dovodila u pitanje. Izložba je dobila i ublaženu varijantu naslova, *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam 1929–1950.*

Nadrealizam je na izložbi dobio važno mesto i znatan prostor. Na fotografijama postavke vidi se da su akcentovani angažmani nadrealista oko socijalnih pitanja. Na velikim panoima predstavljena je stranica „Umesto socijalne umetnosti“ iz časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, br. 3, Nadrealistička izdanja, Beograd, jun 1932. Takođe su kao poseban segment prikazane i akcije poput one pod nazivom „Pred jednim zidom“. Vizuelna eksperimentacija izložena je iznad vitrina sa časopisima i dela građe koja nije bila pogodna za uramljivanje. Bili su predstavljeni uglavnom radovi iz kolekcije Marka Ristića koji će kasnije postati deo zbirke MSU-a. Izuzetak čine nekoliko radova Radojice Živanovića-Noe koji su već bili otkupljeni za muzejsku kolekciju i četiri rada koja je pozajmio Đorđe Kostić: dva Radojice Živanovića-Noe i dve slike Oskara Daviča. Važno je istaći da publiku

scholarly exhibition at MoCA was notably dedicated to the third decade of the twentieth century, focusing on Constructivist painting and the early avant-garde movements, including Dada and Zenitism, as well as the magazines *Svedočanstva* (*Testimonies*) and *Putevi* (*Roads*). The second exhibition, in contrast, prominently included Surrealism.

These exhibitions sharply divided interwar art into so-called decades, a periodization now viewed as problematic in art historical studies. As these events were systematically and meticulously planned years in advance, Protić clearly timed the second exhibition with care. From correspondence sent by MoCA to state institutions in early 1969 requesting the loan of artworks, we learn that this exhibition was planned as part of the program commemorating the 50th anniversary of the founding of the Communist Party of Yugoslavia. Initially titled *Engaged Art in Yugoslavia*, it conceptualized Surrealism as the first stage in a chronological sequence of engaged artistic tendencies in Yugoslavia from 1929 to 1950: “...the art of surrealism, socially engaged art (in the narrower sense of the term) in pre-war Yugoslavia, art of the National Liberation Struggle, and art from the period of postwar reconstruction and development, 1945–1950...”⁷ This decision can be understood as Protić’s strategic move and is not inherently controversial, although it guided the subsequent perception of Surrealism. Within art historical and artistic circles, such a continuity was not questioned at the time. The exhibition was ultimately given a softened title: *Surrealism, Post-Surrealism, Social Art, Art of the National Liberation Struggle, Socialist Realism 1929–1950.*

Surrealism was given a prominent place and considerable space in the exhibition. Photographs of the installation reveal a focus on the Surrealists’ engagements with social issues. Large panels featured pages such as “Instead of Social Art,” from *Surrealism Today and Here* (*Nadrealizam danas i ovde*), no. 3, Surrealist Editions, Belgrade, June 1932. Actions such as the one titled *In Front of a Wall* were highlighted as distinct segments. Visual experimentation was displayed above vitrines containing magazines and materials unsuitable for framing. The exhibition

7 Navedeno iz molbe koju je M. B. Protić uputio Gradskom fondu za kulturu. Dokument iz arhiva Muzeja savremene umetnosti, zaveden pod brojem 02-31/91, od dana 20. februara 1969.

7 Cited from a petition submitted by M. B. Protić to the City Culture Fund. Document from the Museum of Contemporary Art archives, registered under number 02-31/91, dated February 20, 1969.

tom prilikom nije imala mogućnost da vidi fotografiski opus Nikole Vuča i Stevana Živadinovića – Vana Bora, izuzev Borovih fotograma i jedne Vučove fotografije iz vlasništva samog Marka Ristića.

Nadrealizam je izazvaо veliko interesovanje publike, budуći da je prikazani materijal prethodno bio potpuno nepoznat čak i stručnoj javnosti. Kritike na izložbu su uglavnom bile pozitivne. Jedina negativna kritika stigla je upravo od Lazara Trifunovića, koji nije mogao da sagleda nadrealističke eksperimente u okviru „akademskog“ modernizma. Nazvao ih je čak ilustracijama, što ukazuje na nerazumevanje konteksta: „...sastavljači izložbe odlučili su se da prikažu i one radevine nadrealističkih pesnika – crteže, kolaže, zajedničke radevine i pokoje zalatalo ulje – koje su oni koristili za ilustracije svojih tekstova ili daleko više kao sredstvo zabave i igre, kao vežbe inteligencije i duhovitosti“.⁸ Ipak, Trifunović ova dela kasnije uvršćuje u svoje preglede umetnosti, mada im ne pridaje poseban značaj.

Profesor Ješa Denegri, tada kustos Muzeja i jedan od saradnika na izložbi, svedoči da je uvid u vizuelne radevine za mlade istoričare umetnosti i kustose bio veliko iznenadenje i da je doprineo proširivanju znanja o jednom važnom periodu međuratne umetnosti, omogućavajući da se ona značajno bolje sagleda. Denegri ističe da je mlada generacija nadrealiste više posmatrala kao autore lektire i pripadnike kulturno-

predominantly showcased works from Marko Ristić's collection, which would later become part of the MoCA's holdings. Exceptions included several works by Radojica Živanović-Noe, already acquired for the museum collection, and four works loaned by Đorđe Kostić: two by Radojica Živanović-Noe and two paintings by Oskar Davičo. Notably absent from the exhibition were the photographic oeuvres of Nikola Vučo and Stevan Živadinović–Vane Bor, aside from Bor's photograms and one photograph by Vučo, owned by Marko Ristić.

Surrealism generated significant public interest, as the material presented was entirely unfamiliar even to the professional community. Critical reception was mostly positive. The sole negative critique came from Lazar Trifunović, who was unable to contextualize the Surrealist experiments within the framework of “academic” modernism. He dismissed them as illustrations, revealing a lack of understanding: “...the exhibition’s curators chose to include works by surrealist poets—drawings, collages, collaborative pieces, and the occasional stray oil painting—which they used to illustrate their texts or, far more often, as a means of entertainment and play, exercises in wit and ingenuity.”⁸ Despite this, Trifunović later incorporated these works into his surveys of art history, though without assigning them special importance.

8 Lazar Trifunović, „Nadrealizam i socijalna umetnost“, *Umetnost*, br. 21, Beograd 1970, str. 79–80.

8 Lazar Trifunović, „Nadrealizam i socijalna umetnost“ (*Surrealism and Social Art*), *Umetnost*, no. 21, Beograd 1970, pp. 79–80.



Postavka izložbe *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam 1929-1950*. / Exhibition display *Surrealism, Post-Surrealism, Social Art, Art of the National Liberation Struggle, Socialist Realism 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd / Museum of Contemporary Art, Belgrade, 1969

političke elite nego kao avantgardne umetnike. O njihovom radu se malo znalo, a sama njihova pozicija u društvu (građanska inteligencija, a posle rata politička i kulturna elita) činila ih je nedovoljno privlačnim. To je verovatno i razlog što se dugo nakon ove izložbe nije pojavila dalja analiza niti podrobnejše istraživanje beogradskog nadrealizma. Sama kustoska praksa tog vremena nije pogodovala adekvatnom razumevanju nadrealističkog izraza. Literarni aspekt, na taj način, ostaje odvojen od likovnog jer u tom trenutku nije postojao aparat, ni kustoski ni književno/likovno istoričarsko-umetnički, koji bi sliku i reč spojio u jednu celinu.

Izložba je imala dugotrajne pozitivne posledice na upoznavanje domaćih i inostranih stručnjaka sa beogradskim nadrealizmom.⁹ Njena uloga leži, pre svega, u istorizaciji i kontekstualizaciji u datom istorijskom trenutku kraja šezdesetih godina XX veka. Nažalost, izložba nije doprinela većem interesovanju za srpski nadrealizam, a dobar deo radova ostao je nepoznat i domaćoj i stranoj javnosti. Pojava nove umetničke prakse i konceptualne umetnosti mlade generacije stvaralaca početkom sedamdesetih godina otvorila je mogućnost za drugačije sagledavanje i izlaganje istorijskih avangardi. Međutim, ona nije imala oslonac u domaćim istorijskim avangardama, niti uvid u radove nastale unutar tih pokreta. Izložba iz 1969. godine nije privukla njihovu pažnju, a time je izgubljena šansa da se nadrealizam sagleda kroz prizmu nove umetnosti koja je sa njim imala mnogo toga zajedničkog.

Dalje upoznavanje i proširenje odnosa prema nadrealizmu donela je 1981. posthumna izložba Dušana Matića održana u Galeriji-legatu Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića. Kustos izložbe bio je Dragoslav Đorđević. Postavka je obuhvatila asamblaže sa kraja dvadesetih godina XX veka i „pesmocrteže”, koje je Matić crtao do kraja svog života. Kako Dragoslav Đorđević napominje

Professor Ješa Denegri, then a curator at the MoCA and a collaborator on the exhibition, recalls that encountering the visual works of the Surrealists came as a major revelation for young art historians and curators. This newfound awareness significantly enriched their understanding of an important period in interwar art, allowing for a more comprehensive evaluation of its contributions. Denegri observes that the younger generation primarily regarded the Surrealists as authors of required reading and members of the cultural-political elite rather than as avant-garde artists. Little was known about their artistic work, and their social status—as members of the bourgeois intelligentsia and, after the war, the political and cultural elite—rendered them less appealing. These circumstances likely contributed to the lack of further analysis or research on Belgrade Surrealism for many years following the exhibition. At the time, curatorial practices were not conducive to adequately interpreting Surrealist expression. The literary and visual aspects of Surrealist work remained disconnected, as there was no framework—curatorial, literary, or art-historical—that could integrate image and text into a unified whole.

The exhibition had a lasting positive impact by introducing domestic and international experts to Belgrade Surrealism.⁹ Its significance lay in its role in historicizing and contextualizing this movement within the historical moment of the late 1960s. Unfortunately, the exhibition did not generate sustained interest in Surrealism, and much of the material remained unknown to both domestic and international audiences. The emergence of new artistic practices and conceptual art among younger artists in the early 1970s created opportunities for reevaluating and exhibiting the historical avant-gardes. However, these practices lacked a connection to local historical avant-

⁹ Miodrag B. Protić je, pored kritike upućene u fusnoti svog teksta, Patriku Valdbergu (Patrick Walberg) poslao i katalog izložbe, što je rezultiralo njegovim dolaskom u Beograd i upoznavanjem sa beogradskim nadrealizmom. Veliki broj radova biće uključen u izložbu *Le Surrealism 1922–1942* održanu 1972. godine u *Musée des Arts Décoratifs* u Parizu i *Haus der Kunst* u Minhenu. Na ovu izložbu odlazi veći broj radova srpskih nadrealista nego što će to biti slučaj ikada više u budućnosti. Naravno, radovi su opet bili iz kolekcije Marka Ristića. Situacija sa izlaganjem bila je potpuno ista – radovi su predstavljeni nezavisno od časopisa i tekstova. Značaj ove izložbe je u tome što je inostrana stručna javnost prvi put dobila priliku da vidi dela naših nadrealista kao i u tome što su se ona našla u korpusu evropskog nadrealizma.

⁹ Miodrag B. Protić, in addition to the critique he included in the footnote of his text directed at Patrick Walberg, also sent him the exhibition catalog. This led to Walberg's visit to Belgrade and his introduction to Belgrade Surrealism. A substantial number of works were subsequently included in the 1972 exhibition *Le Surrealisme 1922–1942*, held at the *Musée des Arts Décoratifs* in Paris and the *Haus der Kunst* in Munich. This exhibition featured more works by Serbian surrealists than any other in the future, with all the pieces originating from Marko Ristić's collection. The presentation format remained consistent—the works were displayed independently of the periodicals and textual content. The exhibition holds particular importance as it marked the first instance in which the international academic audience could access the works of Serbian surrealists. Furthermore, their inclusion in the broader corpus of European Surrealism affirmed their position within the movement's transnational framework.

u svom tekstu, Matić nije mnogo govorio o nadrealizmu do pred sam kraj života. Ovaj model će se pojaviti i kod drugih nadrealista (Nikola Vučo i Vane Bor). Međutim, za razliku od onih nadrealista koji u svojim spisima nisu govorili o svojim vizuelnim radovima, Matić jeste govorio o svom odnosu prema odbačenim stvarima, opisivao svoje kolaže i asamblaže i pisao o odnosu prema crtežu. Značaj ove izložbe nije bio samo u otkriću – danas izgubljenih – asamblaža i kolaža Dušana Matića *Ogledalo* i *Ali ja, ja sam još niže no pesak ove noći*, oba datirana oko 1928. godine, već i njegovih kasnijih crteža-poema, koje ukazuju na kontinuitet potrebe da se izražava višemedijski, crtežom i rečju, dok svojim odnosom prema crtežima nastavlja nadrealističku tradiciju svesnog zanemarivanja njihovog značaja¹⁰. Izložbom crteža Dušana Matića nastalih između 1966. i 1980. pomerila se istorijska granica nadrealizma. Pokazalo se da je među nadrealistima i dalje postojala potreba da se višemedijski izražavaju.¹¹ Crteži prikazani na ovoj izložbi danas se čuvaju u Legatu Dušana Matića u Narodnoj biblioteci „Dušan Matić“ u Ćupriji i predstavljeni su na izložbi *Aktivitet*.

U drugoj polovini osamdesetih paralelno se dešavaju dva otkrića nadrealističke likovne eksperimentacije. Muzeju savremene umetnosti se javlja Stevan Živadinović – Vane Bor, sa željom da mu pokloni svoju zaostavštinu.¹² Muzej je brzo reagovao. Na čelu sa tadašnjim direktorom, Zoranom Gavrićem, organizovani su odlasci u Englesku i razgovori sa Vanom Borom. Jasna Tijardović-Popović, kustoskinja Zbirke novih medija, prva ga je posetila i tom prilikom se detaljno informisala o njegovim delima i radu nadrealističke grupe. Donela je sa sobom i prve fotografije koje je Bor poklonio Muzeju. Po njenom svedočenju, o nadrealizmu se nije znalo ništa osim podataka iz kataloga izložbe održane 1969. godine, i razgovor sa Vanom Borom bio je od izuzetnog značaja. U Englesku zatim odlaze i Zoran Gavrić i Lidiya Merenik, koji donose ostatak zaostavštine. Izložba je brzo, ali studiozno pripremljena. Javnosti je 1990. godine predstavljeno obimno i do tada

¹⁰ „Uvek sam voleo da crtam, često sam imao neodoljivu potrebu da svoje razmišljanje najpre stavim na papir u obliku crteža.“ B. Jelić, „Dušan Matić, Slike – mostovi sećanja“, *Halo*, Beograd, oktobar 1980, str. 35.

¹¹ Nešto ranije Đorđe Kostić izlaže svoje nove slike u galeriji Univerziteta u Viskonsinu, SAD, 1973.

¹² Još je Miodrag B. Protić tokom izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost* stupio u kontakt sa Borom, koji je tokom Drugog svetskog rata otisao u Englesku, gde je ostao do kraja života.

gardes and an understanding of their works. The 1969 exhibition failed to capture the attention of this younger generation, missing the chance to examine Surrealism through the lens of a new artistic paradigm that shared many affinities with it.

A deeper engagement with Surrealism came into being with the 1981 posthumous exhibition of Dušan Matić's work, held at the Gallery-Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković. Curated by Dragoslav Đorđević, the exhibition showcased assemblages from the late 1920s and “poem-drawings,” which Matić continued to create until his final days. As Dragoslav Đorđević notes in his essay, Dušan Matić spoke little of Surrealism until the very end of his life. This tendency was mirrored by other Surrealists (Nikola Vučo and Vane Bor). However, unlike those who avoided addressing their visual works in their writings, Matić openly discussed his relationship with discarded objects, described his collages and

Dušan Matić za radnim stolom / Dušan Matić at his desk, foto / photo Ivo Eterović



neviđeno delo Vana Bora, koje je obuhvatalo i njegove radeve i eksperimente koje je radio nakon dolaska u Englesku¹³. Poput Dušana Matića i Đorđa Kostića, Vane Bor nastavio je sa svojom produkcijom, koja je i dalje bila u nadrealističkom duhu.

Uz izložbu su štampane dve prateće publikacije. Jedna je pratila Borove aktivnosti u polju vizuelnog i za nju su tekstove napisali Zoran Gavrić, Miodrag B. Protić, Dejan Sretenović i Branko Aleksić. Druga publikacija je zbornik Borovih teorijskih tekstova, jednako nepoznatih kao i njegova likovna produkcija. Izložba i pomenuta dva izdanja predstavljaju izuzetan doprinos sagledavanju nadrealizma i njegovog života nakon prestanka rada beogradske grupe nadrealista. Teorijski i vizuelno eksperimentalni doprinos Vana Bora pokazao je obimnost i ozbiljnost nadrealističke aktivnosti. Kolektivni teorijski radovi beogradskog nadrealizma su kroz ova izdanja postali dostupni široj javnosti, koja je uz vizuelnu eksperimentaciju mogla da stekne celovitiji uvid u dela ne samo Vana Bora već i čitave grupe.

13 U pripremama izložbe učestvovao je, pored direktora Zorana Gavrića, Jasne Tijardović i Dragane Vranić, tada mladi kustos Dejan Sretenović.

Publikacija izdata povodom izložbe / Publication accompanying the exhibition Stevan Živadinović Vane Bor, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.



assemblages, and wrote about his approach to drawing. The significance of this exhibition extended beyond the discovery of now-lost assemblages and collages, such as *The Mirror* and *I Am Lower Than the Sand Tonight*, both dated circa 1928. It also lay in the presentation of his later poem-drawings, which highlighted a continuity in his commitment to multimedia expression, combining image and text. Matić's approach to drawing carried forward the Surrealist tradition of deliberately downplaying the medium's significance.¹⁰ The exhibition of Matić's drawings from 1966 to 1980 effectively extended the historical boundaries of Surrealism, demonstrating that the need for multimedia expression persisted among the Surrealists.¹¹ The works displayed in the exhibition are now preserved in the Dušan Matić Legacy Collection at the Dušan Matić Public Library in Čuprija and have been included in the exhibition *Aktivitet*.

In the latter half of the 1980s, two parallel discoveries further shed light on Surrealist visual experimentation. Stevan Živadinović, known as Vane Bor, approached the Museum of Contemporary Art with an offer to donate his personal archive.¹² The MoCA, under the directorship of Zoran Gavrić, responded promptly. Trips to England were organized, and curators engaged in talks with Bor to secure the collection. Jasna Tijardović-Popović, curator of the New Media Collection, was the first to visit him, obtaining detailed insights into his works and the activities of the Surrealist group. She returned with the first photographs Bor had donated to the MoCA. According to her account, knowledge of Surrealism at the time was limited to information provided in the 1969 exhibition catalog, making her conversations with Bor exceptionally valuable. Subsequent trips to England by Zoran Gavrić and Lidija Merenik secured the remainder of the archive. The exhibition, organized efficiently yet with meticulous preparation, opened in 1990, presenting the public with an extensive and previously unseen body of work by Vane Bor. This included not only his Surrealist-era experiments but also works created after

10 "I have always loved to draw; I often felt an irresistible urge to first put my thoughts on paper in the form of a drawing." B. Jelić, "Dušan Matić, Slike – mostovi sećanja" (Dušan Matić, Paintings – Bridges of Memory), *Halo*, Beograd, October 1980, p. 35.

11 Somewhat earlier, Đorđe Kostić exhibited his new paintings at the University of Wisconsin gallery, USA, in 1973.

12 Miodrag B. Protić had already established contact with Vane Bor during the *Surrealism and Social Art* exhibition. Bor had relocated to England during World War II, where he remained for the rest of his life.

Prodor u daljem razumevanju i istraživanju vizuelne komponente nadrealizma dešava se istovremeno u polju fotografije, i to zaslugom Milanke Todić¹⁴. Kao kustos Muzeja primenjene umetnosti, ona se upoznaje sa Nikolom Vučom i izvanrednom produkcijom njegovih fotografija, kao i sa drugim protagonistima nadrealističkog pokreta, Đorđem Kostićem, Ševom Ristić, Petrom Popovićem. Dolazak Monike Faber u Beograd takođe označava važan trenutak za beogradsku nadrealističku fotografiju. Ona radove Nikole Vuča i Vana Bora uključuje u svoju izložbu *Das Innere der Sicht* 1989, posvećenu nadrealističkoj fotografiji tridesetih i četrdesetih godina prošlog veka. U katalogu izložbe objavljeni su tekstovi Milanke Todić „Nikola Vučo” i Jasne Tijardović-Popović „Vane Bor als Fotograf”.

Sledi samostalna izložba fotografija Nikole Vuča u okviru Fotografskih susreta u Arlu (*Rencontres Internationales de la Photographie*). Izložbu je pratilo katalog *Nikola Vučo, Fotografien aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums in Belgrad*, sa uvodnim tekstrom Milanke Todić na nemačkom, francuskom i srpskom jeziku, u izdanju Österr. Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Wien, gde je izložba gostovala nakon premijere u Arlu. Tek 1991. izložba stiže u Beograd, u Muzej primenjene umetnosti. Otvaranju je prisustvovao i sam Nikola Vučo. Tom prilikom je njegov fotografski opus prvi put predstavljen domaćoj publici. Milanka Todić se, kao autor i kustos izložbe, potrudila da i dizajn izložbenog materijala, manifestacija otvaranja i prateći programi budu u funkciji kontekstualizacije fotografija Nikole Vuča, koje su se tada prvi put našle u ulozi umetničkog dela. Izvučene iz okvira nadrealističkih časopisa, zahtevale su da se dodatno uspostavi veza sa kontekstom u kome su nastale¹⁵. Važno je napomenuti i da je dizajn izložbenog kataloga i propratnog promotivnog materijala radila grupa FIA. Grupu FIA osnovali su 1989. Stanislav Šarp (Đorđe Milekić) i Ray (Nada Rajićić), sa misijom da unaprede

his relocation to England.¹³ Like Dušan Matić and Đorđe Kostić, Bor continued his surrealist production long after the dissolution of the Belgrade Surrealist group.

Two accompanying publications were issued alongside the exhibition. The first focused on Bor's visual activities, featuring essays by Zoran Gavrić, Miodrag B. Protić, Dejan Sretenović, and Branko Aleksić. The second was a compilation of Bor's theoretical writings, which had been as obscure as his visual works. Together, the exhibition and its publications represented a remarkable contribution to the understanding of Surrealism and its afterlife following the cessation of the Belgrade group's activities. Vane Bor's theoretical and visual experiments revealed the depth and seriousness of Surrealist endeavors, making the collective theoretical works of the Belgrade Surrealists more accessible to the public. Combined with Bor's visual experiments, they offered a more holistic perspective on the group's production, enriching both scholarly and broader understandings of their contributions.

The advancement in the understanding and research of the visual aspects of Surrealism coincided with the developments in photography scholarship, largely thanks to Milanka Todić.¹⁴ As a curator at the Museum of Applied Arts, she became acquainted with Nikola Vučo and his extraordinary photographic oeuvre, as well as with other key figures of the Surrealist movement, such as Đorđe Kostić, Ševa Ristić, and Petar Popović. A pivotal moment for Belgrade Surrealist photography came with the arrival of Monika Faber in Belgrade. She included works by Nikola Vučo and Vane Bor in her 1989 exhibition, *Das Innere der Sicht*, dedicated to Surrealist photography from the 1930s and 1940s. The exhibition catalog featured essays by Milanka Todić (“Nikola Vučo”) and Jasna Tijardović-Popović (“Vane Bor als Fotograf”).

This was followed by a solo exhibition of Nikola Vučo's photographs at the *Rencontres Internationales de la Photographie* in Arles. The exhibition was accompanied

14 Milanka Todić bila je kustos u Odeljenju za staru knjigu, primenjenu grafiku i fotografiju. Odbranila je prvu doktorsku disertaciju o istoriji srpske fotografije, *Istorijski srpske fotografije 1930–1940. godine*, na Filozofskom fakultetu 1989. godine, a objavila ju je 1993.

15 Izložbu su otvorile dr Monika Faber i autorka, dr Milanka Todić. Na otvaranju je izveden performans Homeoteatra Izlaz Koste Bunjevića *Odavde do sutra*, a dan kasnije *Sedam koraka u prazno*. Na zatvaranju izložbe, 2. marta, izveden je performans mladih fotografa *Automatsko fotografisati*, mlađi glumci su čitali izbor iz nadrealističkih tekstova *Mehanička poezija* a prikazan je i film Slobodana Novakovića *Slikati nemoguće*.

13 The preparations for the exhibition involved, in addition to the director Zoran Gavrić, Jasna Tijardović and Dragana Vranić, along with the then-young curator Dejan Sretenović.

14 Milanka Todić served as a curator in the Department of Old Books, Applied Graphics, and Photography. She defended the first doctoral dissertation on the history of Serbian photography, *Istorijski srpske fotografije 1930–1940. godine* (*History of Serbian Photography 1930–1940*), at the Faculty of Philosophy in 1989, which was subsequently published in 1993.



Promotivni letak za izložbu *Nikola Vučo. Fotografije 1926–1930*, Muzej primenjene umetnosti / Promotional leaflet for the exhibition *Nikola Vučo, Photographs 1926–1930*, Museum of Applied Art, Beograd 1991.

pozicije fotografije, grafike i dizajna u Srbiji. U svom radu, koji kombinuje različite medije (fotografiju, grafiku, dizajn) sa multidisciplinarnim pristupom koji reflektuje društvena i politička kretanja, koristili su tekovine avangardnih pokreta zenitizma i nadrealizma. Izbor grupe FIA za dizajn i marketing izložbe označio je korak napred u konceptualnom predstavljanju samog nadrealizma. Grupa FIA je svojim postupkom dala nov život nadrealizmu i ukazala na njegovu savremenost i kontinuitet.

Važan rezultat navedenih aktivnosti bilo je obogaćivanje zbirki Muzeja savremene umetnosti i Muzeja primenjene umetnosti legatima Vana Bora i Nikole Vuča. Vrlo brzo nakon ovih izložbi i Marko Ristić poklanja veći deo svoje zbirke likovne eksperimentacije Muzeju savremene umetnosti, koja će biti izložena u Muzeju 1993. godine. Naslov izložbe glasio je *Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–*

1930).¹⁵ The exhibition traveled to Vienna after its debut in Arles and reached Belgrade only in 1991, where it was presented at the Museum of Applied Arts. The opening was attended by Nikola Vučo himself, marking the first time his photographic oeuvre was introduced to the domestic audience. As both curator and author of the exhibition, Milanka Todić ensured that the exhibition design, the opening event, and accompanying programs contextualized Vučo's photographs, which were, for the first time, presented as works of art. Taken out of the framing context of Surrealist periodicals, these photographs stood on their own and demanded a deeper connection with the context in which they were created.¹⁵ The exhibition catalog and promotional materials were designed by the FIA group, founded in 1989 by Stanislav Šarp (Đorđe Milekić) and Ray (Nada Rajićić) with the mission of advancing the positions of photography, graphic design, and visual art in Serbia. Drawing upon the legacy of avant-garde movements such as Zenitism and Surrealism, FIA employed a multidisciplinary approach that reflected contemporary social and political currents. Their involvement in the exhibition's design and marketing represented a step forward in the conceptual presentation of Surrealism. FIA's work breathed new life into the Surrealist tradition, highlighting its modernity and continuity.

An important outcome of these initiatives was the enrichment of the collections of the Museum of Contemporary Art and the Museum of Applied Arts with the legacies of Vane Bor and Nikola Vučo. Shortly after these exhibitions, Marko Ristić donated a significant portion of his collection of visual experimentation to the MoCA. This collection was displayed in 1993 under the title *The Legacy of Marko Ristić: Visual Experimentation by the Belgrade Surrealist Group (1926–1939)*. In a footnote to the exhibition catalog, Miodrag B. Protić

¹⁵ The exhibition was opened by Dr. Monika Faber and the author, Dr. Milanka Todić. During the opening, the performance *From Here to Tomorrow* by Kosta Bunuševac's theatrical group Homeoteatar Izlaz was presented, followed the next day by *Seven Steps into the Void*. On the closing day of the exhibition, March 2nd, a performance titled *Automatic Photography* was staged by young photographers. Young actors read excerpts from Surrealist texts, including *Mechanical Poetry*, and a film by Slobodan Novaković, *Slikati nemoguće (Painting the Impossible)*, was also screened.

1939) uz obrazloženje u fusnoti kataloga gde M. B. Protić nabraja bogatstva zaostavštine koju je prikupio Marko Ristić i o kojoj se brine Univerzitetska biblioteka, napominjući: „U odnosu na taj veliki, glavni deo Legata, likovna eksperimentacija zaveštana Muzeju samo je mali deo koji su od izložbe u Muzeju i sami njeni učesnici i tvorci nedovoljno poštivali, pa i omalovažavali.“¹⁶ Izložba, iako revijalnog karaktera, ponovo je publici pružila mogućnost da se upozna sa nadrealizmom a istraživačima da lakše nastave sa istraživanjima. U katalogu izložbe popisana su i reprodukovana sva dela koja su tom prilikom poklonjena.

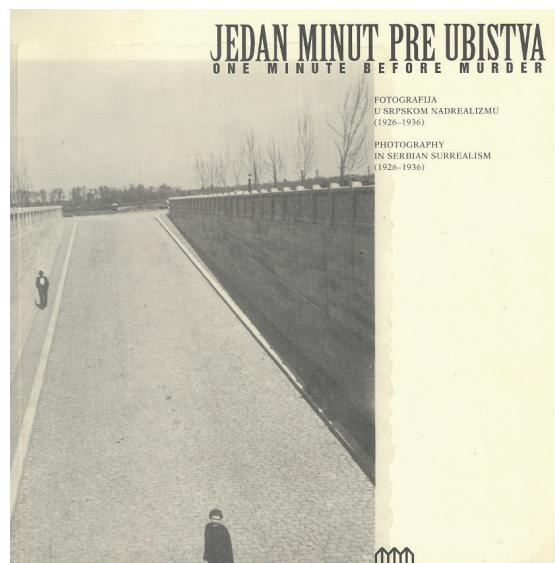
Iz navedenog likovnog korpusa nadrealizma kao posebno važan segment izdvaja se fotografija. Istraživanje istorije fotografije koje je započela Milanka Todić nastavlja se pod uticajem sve značajnijeg mesta koje fotografija zauzima među vizuelnim umetnostima. Tako se i na nadrealističku fotografiju obraća posebna pažnja. U martu 2002. u Salonu Muzeja savremene umetnosti otvorena je izložba *Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)* autorke Jasne Tijardović-Popović. Na izložbi su mogli da se prate različiti eksperimenti u domenu fotografije. Autorka je ulogu fotografije u nadrealizmu podigla na viši nivo, ističući sve njene brojne funkcije i slojeve kao medija najpogodnijeg da služi nadrealističkim ciljevima. Na izložbi su se našle i fotografije Rastka Petrovića iz Afrike, ali je, kroz tekst, autorka njegov fotografiski opus dovela u vezu sa nadrealističkom strategijom iskazanom u projektu *Pred jednim zidom* u kome je Petrović učestvovao, što je značajno doprinelo širem sagledavanju nadrealističke strategije.

Od izuzetnog značaja za praćenje razvoja sagledavanje nadrealizma kroz izložbenu delatnost bila je i nova stalna postavka Muzeja savremene umetnosti, pod nazivom *Jugoslovenski umetnički prostor 1900–1991*, Ješe Denegrija otvorena 2002. Nadrealizam je u ovoj stalnoj postavci dobio posebno mesto unutar istorijskog umetničkog prostora jugoslovenske, tada već bivše, države. Značaj koji je nadrealizmu dat u okviru istorijski postavljenog koncepta, vrlo precizne autorske koncepcije prostora i vremena, stisnuo ga je u jedan modernistički kalup koji je oduzeo dosta od

enumerated the treasures of Ristić's legacy, noting its preservation by the University Library and stating: "In comparison to this large, main segment of the Legacy, the visual experimentation bequeathed to the Museum represents only a small portion, which, since the exhibition at the Museum, has been insufficiently appreciated and even undervalued by its creators and participants."¹⁶ Although largely retrospective in nature, the exhibition offered the public another opportunity to engage with Surrealism and provided researchers with a foundation for further exploration. The catalog included a detailed inventory and reproductions of all donated works.

Among the diverse visual corpus of Surrealism, photography stands out as a particularly significant segment. Milanka Todić's research into the history of photography, and the growing recognition of photography as a vital component of visual arts,

16 Miodrag B. Protić, "Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939)" (Marko Ristić's Legacy: The Artistic Experimentation of the Belgrade Surrealist Group, 1926–1939), foreword in the catalog for the eponymous exhibition, Museum of Contemporary Art, November 1993 – January 1994.



Katalog izložbe *Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)* / Exhibition catalogue *One Minute Before The Murder. Photography in Serbian Surrealism (1926–1936)*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd / Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2002

16 Miodrag B. Protić, „Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista (1926–1939), predgovor u katalogu istoimene izložbe, Muzej savremene umetnosti, novembar 1993. – januar 1994.

njegovog autentičnog, borbenog izraza. No, to je bila samo jedna, neizbežna stanica na putu preispitivanja uloge i značaja koje je nadrealizam imao i nastaviće nenametljivo i dalje da ima.

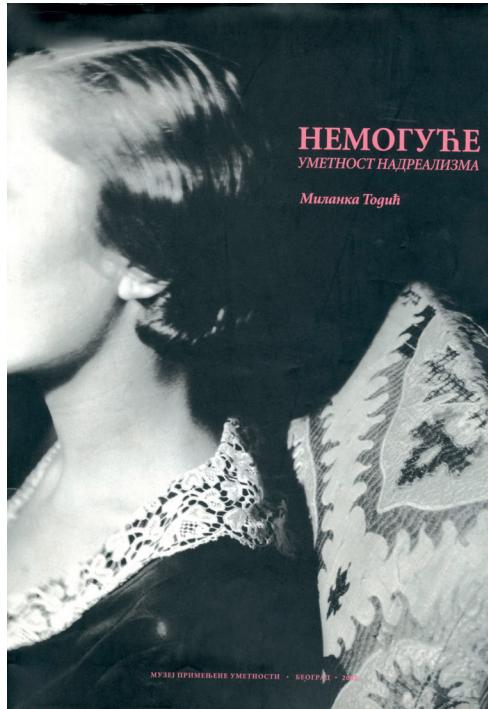
Konačno, krajem 2002. godine, Milanka Todić će u Muzeju primenjene umetnosti organizovati do tada najveće predstavljanje nadrealizma velikom i sveobuhvatnom izložbom *Nemoguće*. *Umetnost nadrealizma*. Ova izložba će, pored preseka kompletne do tada poznate nadrealističke produkcije, ograničene na istorijski period od 1924. do 1932. godine, kroz kustosku praksu uneti nekoliko značajnih novina u razumevanju i sagledavanju istorijskog nadrealizma. Svojom koncepcijom, postavkom, pratećim programom i propratnom publikacijom i veb-prezentacijom, izložba će potvrditi stav da je nadrealizam izrazito vizuelni fenomen, bez obzira na prethodno shvatanje da se radi o prevashodno književnoj pojavi. Korišćenjem atraktivnog dizajna almanaha *Nemoguće* u svim segmentima izložbe, rekonstrukcijom izgubljenih radova, instalacija i štandova, reprintima časopisa *Nemoguće* i *Nadrealizam danas i ovde*, u svim manifestacijama ovog projekta ispraćena je nadrealistička težnja ka fokusiranju višemedijskog izražavanja ka jednom cilju. Izvedeni totalni dizajn izložbe biće nešto novo i za samu kustosku praksu u našoj sredini. Ova izložba će izvršiti značajan uticaj na širenje interesovanja za nadrealizam posebno kod mlađih generacija istoričara umetnosti i mlađih umetnika. Iako Milanka Todić nadrealizam

also extended to Surrealist photography. This focus culminated in the exhibition *One Minute Before the Murder: Photography in Serbian Surrealism (1926–1936)*, curated by Jasna Tijardović-Popović and held at the Salon of the Museum of Contemporary Art in March 2002. The exhibition showcased a variety of experimental approaches to photography within the Surrealist movement. By emphasizing the medium's numerous functions and layers, Tijardović-Popović elevated the role of photography within Surrealism, demonstrating its unique suitability for advancing Surrealist aims. The exhibition also included photographs by Rastko Petrović taken in Africa, which the curator contextualized through her essay, connecting Petrović's photographic oeuvre to the Surrealist strategy articulated in the project *In Front of a Wall*, in which he participated. This perspective significantly expanded the understanding of the Surrealist approach.

Another landmark in the exhibition history of Surrealism was the introduction of the Museum of Contemporary Art's new permanent exhibition, *The Yugoslav Artistic Space 1900–1991*, conceptualized by Ješa Denegri. Within this historical framework of Yugoslav art, Surrealism was assigned a distinct place, integrated into a precise authorial vision of time and space. However, by embedding Surrealism into a modernist framework, the exhibition inadvertently muted some of its authentic and revolutionary expressions. Nonetheless, it served as an essential step in reevaluating the role and significance



Postavka izložbe *Nemoguće*.
Umetnost nadrealizma /
Exhibition display The Impossible.
Surrealist Art, Muzej primenjene
umetnosti, Beograd / Museum of
Applied Art, Belgrade, 2002/2003



Katalog izložbe *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* / Exhibition catalogue *The Impossible. Surrealist Art*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd / Museum of Applied Art, Belgrade, 2002/2003.

posmatra kao istorijsku pojavu, ona joj daje priliku da se upiše u tadašnji istorijski trenutak koji je omogućio da se protagonisti nadrealizma rasterete ideološkim stega koje su im nametnule godine nakon Drugog svetskog rata. Raspad Jugoslavije i građanski rat doneli su nove kontekste i čitanja, ali i umetničke prakse, koje je nemoguće razumeti bez udela nadrealizma.

Na kraju bih pomenula projekat *Evropski kontekst srpskog nadrealizma* koji je pokrenuo Muzej savremene umetnosti u periodu rekonstrukcije (2010) sa ciljem da se promoviše zbirka Muzeja. Projekat je imao za cilj da putem posebnog veb-sajta, u što obuhvatnijem vidu, na stručan način predstavi nadrealizam nastao u Srbiji u kontekstu evropskog nadrealizma. Autor koncepcije sajta je Aleksandra Mirčić, uz stručnu asistenciju dr Milanke Todić, dr Jelene Novaković i dr Bojana Jovića. Sajt je na tri jezika: srpskom, engleskom i francuskom. Kontaktirane su sve institucije koje u svojim fondovima čuvaju nadrealističku zaostavštinu. Iako projekat nije uspeo da digitalizuje i predstavi druge zbirke, njegova dalekosežna posledica je početak saradnje između

of Surrealism within the broader art historical narrative.

In late 2002, Milanka Todić curated the most comprehensive presentation of Surrealism to date with the exhibition *The Impossible. The Art of Surrealism*, hosted by the Museum of Applied Arts. The exhibition offered a sweeping overview of Surrealist production, limited to the historical period between 1924 and 1932, while introducing several novel approaches to understanding historical Surrealism through curatorial practice. Through its conceptual framework, presentation, accompanying programs, catalog, and web-based components, the exhibition underlined the notion that Surrealism is fundamentally a visual phenomenon, challenging the prior assumption that it was primarily a literary movement. The exhibition's design drew extensively on the aesthetic of the almanac *The Impossible*, with reconstructed works, installations, and booths, along with reprints of magazines such as *The Impossible* and *Surrealism Today and Here*. These elements highlighted Surrealism's commitment to multimedia expression. The overall design of the exhibition marked a significant innovation in curatorial practice, presenting an experience that left a lasting impact, especially among younger art historians and artists. While Todić approached Surrealism as a historical phenomenon, she skillfully positioned it within the contemporary moment, allowing the protagonists of Surrealism to shed the ideological constraints imposed on them during the post-World War II years. The dissolution of Yugoslavia and the ensuing civil wars brought new contexts and interpretations, as well as artistic practices that are difficult to fully understand without recognizing the influence of Surrealism.

Lastly, the *European Context of Serbian Surrealism* project, initiated by the Museum of Contemporary Art in 2010 during its reconstruction, aimed to promote the museum's collection. The project sought to present Serbian Surrealism within the broader context of European Surrealism through a specialized website. The project's concept, developed by Aleksandra Mirčić with the expert assistance of Dr. Milanka Todić, Dr. Jelena Novaković, and Dr. Bojan Jović, featured content in Serbian, English, and French. While the project did not succeed in digitizing or presenting collections from other institutions, its long-term impact was the establishment of collaboration between the Institute for Literature and Arts and the MoCA. This partnership

The screenshot shows the homepage of the website 'NADREALIZAM'. At the top, there's a navigation bar with links for 'projekti | eng | fra' and social media icons. Below the header, the main title 'NADREALIZAM' is displayed in large letters, with 'EVROPSKI KONTEKST SRPSKOG NADREALIZMA' underneath. The page is divided into several sections: 'NAJAVA' (News) featuring a large image of a gallery wall with framed artworks; 'UMETNICI' (Artists) showing a portrait of Nikola Vučić and a text about his work 'Nemoguće/U'impossible'; 'IZDANJA' (Publications) showing a thumbnail of a magazine cover titled 'Nemoguće/U'impossible'; 'ZBIRKE' (Collections) showing images of historical documents; and 'CITAJTE O' (Read about) showing a snippet from 'Marko Ristić: Nadrealizam, Svedočanstva, Br. 1, Beograd, 21. novembar 1924. str. 15-16.'.

Naslovna stranica internet prezentacije projekta *Evropski kontekst srpskog nadrealizma* / Home page of the web site for *European Context of Serbian Surrealism project*, Belgrade, 2014

Instituta za književnost i umetnost i Muzeja savremene umetnosti na širenju projekta kroz izložbu i međunarodni naučni skup *Od dade do nadrealizma*.

Sama veb-prezentacija unela je u sagledavanje nadrealizma i mogućnost interaktivnosti kroz deo sa digitalnim igrama koje simuliraju nadrealističke tehnike: kolaž, asamblaž i drugo. Informativnost sajta omogućila je stranim stručnjacima da se upoznaju sa osnovnim karakteristikama srpskog nadrealizma, a naša publika je mogla da prati nadrealističke izložbe u inostranstvu. Kako je projekat nastao pre 14 godina, iskoristili smo povod da za ovaj jubilej napravimo nov i savremeniji sajt (www.nadrealizam.org).

Što se tiče izložbe *Od dade do nadrealizma* autorki Biljane Andonovske i Aleksandre Mirčić, na njoj su bili izloženi avangardni časopisi, paralelno inostrani i domaći. Prikazan je put koji je avangardni časopis prešao od *Zenita* do danas. Izložba se nije zadržala na istorijskim okvirima avangardi, već je proširena

facilitated the expansion of the project through the exhibition and international symposium *From Dada to Surrealism*.

The web presentation itself introduced a new dimension to the understanding of Surrealism, offering interactivity through digital games that simulated Surrealist techniques such as collage, assemblage, and more. The site's comprehensive design enabled international scholars to familiarize themselves with the basic characteristics of Serbian Surrealism, while the local audience could follow Surrealist exhibitions abroad. Given that the site was created 14 years ago, its anniversary provided an opportunity to develop a new, more contemporary platform (www.nadrealizam.org).

The exhibition *From Dada to Surrealism*, curated by Biljana Andonovska and Aleksandra Mirčić, featured avant-garde periodicals, juxtaposing international and domestic examples. It traced the trajectory of avant-garde magazines from *Zenit* to the present, expanding beyond the historical framework of avant-gardes to include periodicals whose themes and editorial approaches continued the practices initiated by interwar publications. The exhibition showcased previously unseen magazines, such as *Tragovi* (*Traces*) and *Calmings* (*Stišavanja*), of which only single copies have been preserved.¹⁷ A major contribution of this exhibition was its first public presentation of the archive and library of Marko Ristić, housed at the Serbian Academy of Sciences and Arts. This modest selection from Ristić's legacy underscored the exceptional significance of what is likely one of the richest Surrealist collections in the world, second only to André Breton's. The French magazines and a major portion of the Serbian ones exhibited were drawn from Ristić's library. Through this extensive periodical activity, the reach of Surrealism into the contemporary era becomes apparent, marking a particularly important achievement of the exhibition.

The conclusion drawn from over half a century of exhibiting Surrealism in Serbia is that museums have substantially contributed to both the research process and the visibility of Surrealism and its influence on Serbian culture through their exhibitions. It is true that

¹⁷ The magazines were printed in only a few copies, with the surviving copies preserved in the private collection of Aleksandar Kostić.

na periodiku koja svojom tematikom i uredništvom nastavlja praksu koju su započeli časopisi iz međuratnog perioda. Na izložbi su prikazani časopisi koje publika ranije nije imala prilike da vidi, kao što su *Tragovi i Stišavanja*, od kojih je sačuvan samo po jedan primerak.¹⁷ Veliki doprinos ove izložbe je u tome što je prvi put predstavila arhivu i biblioteku Marka Ristića koje se čuvaju u Srpskoj akademiji nauka i umetnosti. Ovaj mali deo izložene Ristićeve zaostavštine ukazao je na izuzetan značaj verovatno jedne od najbogatijih nadrealističkih zaostavština na svetu, pored Bretonove. Svi izloženi francuski časopisi i veliki deo naših preuzeti su iz Ristićeve biblioteke. Kroz ovu bogatu časopisnu delatnost moguće je pratiti doseg nadrealizma do današnjih dana, što je klučan doprinos ove izložbe. Zaključak nakon analize više od pola veka izlaganja nadrealizma u našoj sredini mogao bi da bude da su muzeji kroz izložbenu aktivnost u značajnoj meri doprineli istraživačkom procesu, ali i vidljivosti samog nadrealizma i njegovog uticaja na srpsku kulturu. Istina je da se mali broj istraživača i kustosa uhvatilo ukoštač sa ovom kompleksnom pojmom, posebno kada su u pitanju istoričari umetnosti. Umetnici su, sa druge strane, nastavili istraživanja koja su nadrealisti započeli i na taj način sami pomogli u razumevanju i prihvatanju nadrealističkih eksperimentacija.

Svako izlaganje nadrealističke zaostavštine zasigurno je uticalo na bolje razumevanje prošlosti ali i sadašnjosti, u pravcu pomeranja granica, kršenja normi i promene konvencionalnog mišljenja. Zanimljivo je primetiti da su se izložbe većinom pojavljivale nakon turbulentnih istorijskih događaja. Osvajanje slobode i duha je stalan proces, u kom izlaganje nadrealizma ima svoje značajno mesto. „Svako proveravanje određenih tema iz prošlosti, ako se obavlja poštено, ozbiljno i slobodno, dobro je došlo”¹⁸, sugerise Koča Popović. Kroz obeležavanje veka nadrealizma udružile su se brojne institucije, na čelu sa Muzejom primenjene umetnosti, Muzejom savremene umetnosti i Institutom za književnost i umetnost, ali i savremenim umetnicima, kako bismo zajedno nastavili proces proveravanja i danas aktuelnih ideja, pitanja, borbi i osvajanja sloboda, put koji su nam pokazali nadrealisti.¹⁹

¹⁷ Časopisi su štampani u svega nekoliko primeraka i jedini sačuvani primerci se čuvaju u privatnoj kolekciji Aleksandra Kostića.

¹⁸ Koča Popović, korespondencija sa Vasilijem Kalezićem, *Intervju*, 13. april 1984.

¹⁹ Obeležavanje stogodišnjice obuhvatilo je dve izložbe, međunarodni naučni skup kao i brojne aktivitete koji oživljavaju nadrealističku praksu u sadašnjem trenutku.

only a limited number of researchers and curators have engaged with this complex phenomenon, particularly within the field of art history. Artists, however, have continued to explore the pathways initiated by the Surrealists, assisting in the understanding and acceptance of Surrealist experimentation.

Every exhibition of Surrealist legacy has undoubtedly enhanced the comprehension of both past and present, pushing boundaries, challenging norms, and subverting conventional thought. Notably, these exhibitions often emerged following periods of historical turbulence. The pursuit of freedom and the spirit of creativity is an ongoing process in which the exhibition of Surrealism holds an important place.

As Koča Popović suggested, “Any airing out of certain themes from the past, if done honestly, seriously, and freely, is always welcome.”¹⁸ In celebrating a century of Surrealism in the exhibition *Aktivitet*, numerous institutions—led by the Museum of Applied Arts, the Museum of Contemporary Art, and the Institute for Literature and Arts—have joined forces with contemporary artists to continue the process of *airing out* ideas, questions, struggles, and freedoms that remain relevant today, charting a path illuminated by the Surrealists.¹⁹

Postavka izložbe *Od dade do nadrealizma*, Galerija-Legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića / Exhibition display From *Dada to Surrealism*, Gallery-Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković Beograd, 2014.



¹⁸ Koča Popović, correspondence with Vasilije Kalezić, *Intervju*, April 13, 1984.

¹⁹ The centennial commemoration included two exhibitions, an international scholarly conference, and numerous activities aimed at revitalizing Surrealist practices in the present moment.

Uvod u anketu

„Kako izlagati nadrealizam“

U tekstu „O jednoj implicitnoj autokritici“ (1932) nadrealista Aleksandar Vučo piše: „Nadrealizam ne dozvoljava da se njegov aktivitet, makar trenutno, održi u stanju odmora... autokritika postaje sastavni deo nadrealističkog aktiviteta.“ Ideja da praksa treba da ispituje samu sebe i podvrgava se stalnoj autokritici, je bio ključni aspekt aktivnosti kao i šire životno uverenje beogradskih nadrealista. To uverenje informiše i konceptualni i kustoski pristup projektu *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*. Stoga gledati unazad i unapred i upitati se, autokritično, „kako izlagati nadrealizam?“ postaje logičan imperativ samog izlaganja nadrealizma. Da izazove i dokumentuje te autorefleksivne misli programski tim iza projekta je, u leto 2024, par meseci pre početka izložbe, sproveo nadrealističku anketu među kustosima, ljubiteljima i poznavacima nadrealizma, umetnicima i kolektivima i potom je predstavio čitaocima na samoj izložbi i u prvom broju *Nova svedočanstva*. Tokom izložbe *Aktivitet* u Muzeju savremene umetnosti skupljali smo stavove i impresije o ovom pitanju i od strane šire publike. Ovde predstavljamo odgovore koje smo primili do zaključenja kataloga, u januaru 2025. godine.

Introduction to the Survey

„How To Exhibit Surrealism“

In his text “On an Implicit Autocritique” (1932), surrealist Aleksandar Vučo writes: “Surrealism does not allow its own aktivitet [activity, action] to rest, even for a second... Autocritique presents an integral part of surrealist aktivitet.” The idea that a practice must investigate itself and commit itself to a permanent autocriticism was a crucial aspect of the activities of the Belgrade surrealists, as well as their wider, lifelong conviction. This belief also informs the conceptual and curatorial approach to the project *Aktivitet: 100 Years of Surrealism*. Thus, looking behind and looking ahead and asking oneself, (self)critically, how to exhibit surrealism becomes a logical imperative of exhibiting surrealism itself. To provoke and document such self-reflexive thoughts the programme team behind the project had conducted a surrealist enquête among curators, surrealism lovers and experts, and artists and collectives in summer 2024, a few months before the opening of the exhibition. We collected the responses and shared them with the audience in the exhibition space as well as the readers of the first issue of the exhibition publication *Nova svedočanstva (New Testimonies)*. During the run of the exhibition *Aktivitet* in the Museum of Contemporary Art we have collected further opinions and impressions on this question from wider audience. Here we present the responses to the survey that have been received by the completion date of this catalogue, in January 2025.

KAKO IZLAGATI NADREALIZAM, Vuk Ćosić Ljubljana 31-7-2024

Globalno i lokalno, nadrealizam je bio akt nepristajanja na zatečeni gradanski i umetnički okoliš, zatim traganje za novom poetikom kroz premijerni dodir s van-umetničkim izrazom i na kraju nadrealizam se aktivno bavio društвom a ne pukom umetničkom produkcijom koja dekoriše stanove.

U tom smislu francuski, kao i jugoslovenski nadrealisti, pripadaju naprednom, oslobođujućem delu svojih društava, listom su politički angažovani, zabranjivani, zatvarani, idu u Španiju, partizane, ginu. Poštujmo te dobre ljude.

```
#####
### ## ##  ## ## ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
#####
```

Lično mislim da je glavni zadatak umetnika da širi virus slobode, te stoga postavljam pitanje: s kim je izložba u dijalogu i sa kakvom namerom? Ukoliko je ideja da prosto predstavi estetiku i poetiku, rizikuje da prokocka temu.

Ali! Ukoliko izložba ima ciljeve slične motivaciji samih protagonistova nadrealizma, onda mora da predstavi ne samo gradanski i umetnički kontekst onog vremena, nego mora i da naoruža ljude našeg vremena kako da kritički i snažno učestvuju u današnjoj društvenoj realnosti. Nadrealizmom se bavimo ne zbog prošlosti, nego zbog budućnosti ideje. I kad već parafraziram Valéryja, red je da priznam da je za ovo pismo bitan i Perec: ovo je tekst bez hifenacija.

HOW TO EXHIBIT SURREALISM, Vuk Ćosić Ljubljana 31-7-2024

Both globally and locally surrealists were rejecting the bourgeois and artistic surroundings, dreaming & offering a new poetics by passionately loving the outside-of-art, and, finally, surrealists were deeply engaged in society refusing to make mere art that decorates people's flats.

In this way, French and Yugoslav surrealists belonged to the advanced, emancipatory part of their societies: they were politically involved, banned, imprisoned, fought in Spain, became partisans, died. Let's respect them a lot.

```
#####
### ## ##  ## ## ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
### ## ## ##### # ##### # ##### # ##### #####
#####
```

Personally, I think that the key task of an artist is to spread the virus of freedom, and I ask: who is this show in dialogue with and why? If the aspiration is simply to exhibit aesthetics and poetics, it will miss its chance.

But! If the exhibition looks at rhyming with the motives of surrealists themselves, then it should absolutely not present only the social and artistic context of the time past but also arm people of our time with instigation to critically and impactfully act in the present-day social reality. We engage in surrealism not because of the past but because of the future of the idea. Also, if I am now already paraphrasing Valéry, I should admit as well that Perec is guilty that this essay is without hyphenations.

"Samosara"

Nadrealizam treba izlagati – nadrealno. Smisleno ali neskladno.

"Samosara"

Surrealism should be exhibited - surrealistically. Meaningfully but incongruently.

Irina Subotić

Anketa kako izlagati nadrealizam je veoma izazovna jer ne postavlja nikakve uslove, ali i ne daje nikakva, bar osnova uputstva ili smernice u kom pravcu razmišljati: kakvoj i kojoj publici bi izložba bila namenjena? S kojim ciljem? U kom kontekstu? Istoriski pregleđ? Aktuelne interpretacije i modifikacije? Informativni presek? Konceptualni pristup? U kojim prostorima? ... Hiljadu pitanja!

Odgovori bi svakako varirali u zavisnosti od ciljeva, međutim, ono što treba imati u vidu, to je današnji sistem informisanja koji je kako stariju, tako svakako i mlađu, mlađu publiku navikao na sažet, komunikativan pristup, s manje reči, a više slika, po mogućству pokretnih, atraktivnih, neobičnih, provokativnih predstava – čega u svim fazama nadrealizma širom sveta ima na pretek.

Podrazumeva se multidisciplinarnost, interdisciplinarnost, njegov transnacionalni karakter uz permanentno vezivanje teorijske misli sa konkretnim ostvarenjima.

Izložba bi trebalo u isti maf da bude vibranta, kakve su bile nadrealističke ideje: neočekivana, s mnogo upitanosti, a s malo preciznih odgovora, kako bi se zadržala čar daljeg istraživanja uz mogućnost dobijanja različitih i višezačnih odgovora. Tako bi se približila teorijska osnova nadrealizma, ali i njegova fascinacija nedokućivim, metafizičkim, iracionalnim, nediskurzivnim... Pre svega podsvesnim.

U isti maf treba imati u vidu revolucionarni karakter nadrealizma – na različitim nivoima, kako na poetološkom, tako i na društveno-političkom. Uostalom, taj karakter mu je obezbedio vitalnost, prilagodljivost, primenjivost u mnogim disciplinama i epohama na svim meridijanima.

Ove osobenosti nadrealizma mogu se iskazati vizuelnim efektima uz prateća osnovna tumačenja njegovog smisla, alternativnih puteva stvaralaštva koja je on otkrio, a koja su se tokom njegove stogodišnje istorije usložnjavala, menjala, ali ne i nestajala.

I kao što je već ustanovaljeno, nadrealizam treba prikazivati kroz njegove fundamentalne osobnosti – traganje za slobodom svake vrste, nesputanost duha, inovativnost i začudnost.

Irina Subotić

The survey "How To Exhibit Surrealism" is productively challenging because it does not pose any requirements but also does not provide any, even the most basic, guidelines or directives: what kind of audience does the (imagined) exhibition target? With what aim? In which context? A historical review? Contemporary interpretations and modifications? An informative cross-section? A conceptual approach? Situated in which exhibition spaces?... Thousands of questions!

The responses to how one should exhibit surrealism would vary in relation to the exhibition aims. However, in all scenarios, one should bear in mind that the present-day information system has accustomed the audience (senior as well as junior) to a compact, communicative approach, which presupposes the inclusion of fewer words and more pictures – ideally, some moveable, attractive, unusual and provocative displays such exist in abundance in all the phases of global surrealisms.

Multidisciplinarity and interdisciplinarity of surrealism are taken for granted, as is its transnational character and the continuous rapport between its theories and actual surrealist artwork.

Simultaneously, the exhibition should be vibrant, just like the surrealist ideas themselves: surprising, posing questions but not giving definitive answers, so that the wonder of further study and the possibility of coming to different, multifaceted answers can be preserved. In this way, the audience would understand better the theoretical basis of surrealism but also its fascination with the unknown, metaphysical, irrational, non-discursive... and, above all, the unconscious.

At the same time, one should heed the revolutionary character of surrealism, which manifests itself at different levels, from the poetic to the socio-political. After all, it is that revolutionary disposition that ensured surrealism's vitality, adaptability, and applicability, in various disciplinary contexts and epochs, and on all sides of the globe.

These characteristics of surrealism could be articulated through visual effects, accompanied by general interpretations of the meaning of surrealism and of the alternative pathways it discovered – routes that have grown in complexity and have been transformed (but have never disappeared) over the hundred years of surrealism's existence.

And, as already noted, surrealism should be exhibited through its fundamental particularities – the quest for freedom of any kind, unbridled spirit, innovation and wonderment.



Aleksandar Bošković

(via Petar Popović¹)

Odgovor na pitanje kako izlagati nadrealizam istovremeno je i odgovor na pitanje kako se izložiti nadrealizmu. Počev od Bretonovog radikalnog predloga o najednostavnijem nadrealističkom činu iz *Drugog nadrealističkog manifesta* (1929), koji podrazumeva da se istriči na ulicu sa pištoljem u ruci i nasumično puca u gomilu, ideja da se nadrealizam izloži kroz izlaganje samom nadrealizmu podrazumeva participatornu ulogu individuuma kroz radikalnost njenog aktiviteta. Jedan od predloga radikalnog nadrealističkog aktiviteta, kao higijenske potrebe koja individuumu održava u zdravoj kondiciji akutnog revolta, jeste izazivanje skandala. Skandal mora da uplaši, skandal mora da revoltira svet, skandal mora da demoralise ljudi. Treba praviti hotimično skandal i biti svestran svih posledica ličnih koje će te snacići. I kada te u ovom izandalom svetu budu pokazivati prstom, to nasilno izbacivanje iz kruga lojalnih građana ushićeno će te održavati u tvojoj poziciji svesnog i smelog čoveka i ta fama, koja će te uvek prethoditi, neće ti dopustiti da se ne ostvariš onako kako si ti to zamislio, a ne onako kako su to tvoji učitelji hteli. Znaj da skandal može još i da posluži za rasvetljavanje i ojačavanje plaslijivaca ili ipak slobodnih ljudi. Rezonovanja, oportunitam, ubedljivanja nikada nisu mogli da promene nikoga. Potreban je svirepi i često jeziv udarac da bi se inercija, koju savesno svako konzervativno društvo neguje, koja opstaje u svakome, rasklimata, razori, a skandal je prvo sredstvo koje se za to mora upotrebiti. Skandal je moralan bezobzir napad na "najužvišenije" i "najsvetlje" današnjeg poimanja života. Skandal mora da izgleda ono što jeste: potpuno ozbiljna alkacija. To nije ni literatura, ni boemizam, ni ironija, ni snobizam. Skandal moraš učiniti savršeno savesno i ozbiljno i moraš ga tako učiniti da ga svako shvati kao što treba ozbiljno i nepovratno. Skandal, kada ga napraviš, mora da ga uvide kao važan ispad ili napad. Radi efikasnosti, radi intenziteta dejstva, skandala potreban je kontrast koji će im izgledati neobjašnijiv, i zato će ih utoliko više uz nemiriti. Dejstvo je skandala najpotpunije samo onda kada izazivaju skandal tvoje iskrene i stvarne misli i osećanja, tvoje ponašanje. Skandal je slobodno i javno afirmiranje svoje ličnosti.

1 Odgovor inkorporiše odlomke iz dela Petra Popovića *Neću, testera stvarnosti* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931).

Aleksandar Bošković

(via Petar Popović²)

The answer to the question of how to exhibit surrealism is also the answer to the question of how to expose oneself to surrealism. Starting from Breton's radical proposal about the simplest surrealist act from the Second Surrealist Manifesto (1929), which involves running out into the street with a gun in hand and randomly shooting into the crowd, the idea of exposing surrealism through exposure to surrealism implies the participatory role of the individual through the radicality of their action. One of the proposals for radical surrealist activity, as a hygienic necessity that keeps the individual in healthy condition of acute revolt, is provoking a scandal. A scandal must frighten, a scandal must revolt the world, a scandal must demoralize people. One must intentionally create a scandal and be aware of all the personal consequences that will follow. And when in this worn-out world they start pointing fingers at you, that violent expulsion from the circle of loyal citizens will ecstatically maintain you in a position of a conscious and courageous person, and that reputation, which will always precede you, will not allow you to fail to realize yourself the way you imagined, not the way your teachers wanted. Know that a scandal can also serve to enlighten and strengthen the timid yet free people. Reasoning, opportunism, persuasion have never been able to change anyone. A cruel and often horrific blow is needed to shake up and dismantle the inertia that every conservative society conscientiously cultivates, which exists in everyone, and scandal is the first means that must be used for this purpose. A scandal is a moral, ruthless attack on the "most sublime" and "holiest" conceptions of today's life. A scandal must look like what it is: a completely serious action. It is neither literature, nor bohemianism, nor irony, nor snobbery. You must create a scandal perfectly conscientiously and seriously, and you must do it so that everyone understands it as it should be, serious and irreversible. When you create a scandal, it must be understood as an important outburst or attack. For efficiency, for the intensity of the effect of the scandal, a contrast is needed that will seem inexplicable to them, and therefore it will disturb them even more. The effect of the scandal is most complete only when your sincere and real thoughts and feelings, your behavior, provoke the scandal. A scandal is a free and public affirmation of one's personality.

2 Odgovor inkorporiše odlomke iz dela Petra Popovića *Neću, testera stvarnosti* (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1931).

Anoniman -anonimna

Nadrealizam je način življenja i tako ga treba doživljavati / izlagati.

Anonymous

Surrealism is a way of life and it should be experienced / exhibited in just such a fashion.

"Anja"

Nadrealizam bi trebalo izložiti u duhu njega samog, kroz probijanje svih konvencionalnih estetskih normi, kroz avantgardno provokiranje posetioca, koji ne bi znao gde pre da gleda, koliko može da upije i koji bi na kraju sa sobom odneo utisak relativne nelagode kao i zadviljenosti.

"Anja"

Surrealism should be exhibited in the spirit of surrealism itself, that is, by breaking all the conventional aesthetic norms and offering an avant-garde provocation to the visitor; so that the latter does not know where to gaze first, or how much they can take in; and so that what they are left with is the impression of relative uncanniness as well as bewilderment.

Effie Rentzou, Princeton University

Curating Surrealism as a Teaching Method

Nothing speaks louder about the success story that is surrealism than its attraction on students. I have been teaching different iterations of courses on surrealism to undergraduates for the last twenty years, always met with an initial curiosity, which quickly turns into unmitigated enthusiasm and sometimes into intense, life-changing experiences. Teaching surrealism can be overwhelming: how to convey the vibrancy and the richness of such a diverse and multifaceted movement? How to avoid an antiquarian view on surrealism without losing sight of its historical specificity? And how to communicate the creative group effervescence of the movement?

I find that most of this can be achieved when students are called to "curate" surrealism in different projects. Celebrating the centenary of surrealism during the spring semester of 2024, students at Princeton University curated two digital exhibitions: "Surrealism at One Hundred" (<https://dpul.princeton.edu/surrealism-at-one-hundred>) on international periodicals held in the University's Library collections and open to the public, and "The Surrealist World: How a Group and a Manifesto Took Over the World" on the international expansion of surrealism from 1924 to the present (restricted access). While throughout the course we read texts and saw images that testified to and explained surrealism's global expansion, it was by discovering, studying, choosing, and bringing together the material for their exhibitions that students fully felt the international pull of the movement. Working with rare and sometimes frail periodicals in special collections, they were startled by the vibrant colors of such publications as *Minotaure*, *View*, *VVV*, or *Dyn*, and saw in these magazines the material remnants of the vast network of surrealist connections. Putting to good use their different languages, Spanish, French, Japanese, Portuguese, expanded the surrealist tongues, and made them comprehend the various cultural strands that determined the variety of surrealist works, from "Art et Liberté" to "Antropofagia." Similarly, researching the activities of surrealist groups in Haiti, Martinique, Egypt, Japan, Chile, Chicago, and Colombia, helped them realize the interconnectedness of the local iterations of a global movement. Negotiating with each other over the images, the texts, the form and the format of their exhibition, pushed them to explain, prioritize, visualize, and synthesize their findings. Working in a group and creating together emulated, to some degree, the group dynamics of the surrealist movement. The 1929 surrealist map, "Le Monde au temps des surrealistes," became their own plastic representation of the world, on which they mounted their curated version of surrealism as an international phenomenon. Inciting students to think as curators helps them get out of a mindset of soliloquy and into a logic of communication, while it strikes the right balance between creative and scholarly work. How to exhibit surrealism? In the classroom.

Efi Rencu, Prinston univerzitet

Izlaganje nadrealizma kao pedagoški metod

Ništa ne govori bolje o opštem uspehu nadrealizma od njegove privlačnosti za studente. Već dvadeset godina predjam različite kurseve nadrealizma studentima osnovnih studija i uvek se suočavam sa istom reakcijom: inicijalnom radoznašću, koja se brzo pretvara u neobuzdani entuzijazam i ponekada u intenzivna iskustva koja menjaju život. Zadatak predavanja nadrealizam može da preplavi predavača: Kako da se prenese vibrantnost i bogatstvo jednog tako raznolikog i višečnog pokreta? Kako da se izbegne zastareli pogled na nadrealizam, a da se ne izgubi njegova istorijska specifičnost? I, kako da se iskommunicira kreativna kolektivna dinamičnost pokreta?

Nalazim da se puno ovih ciljeva mogu postići ako se studenti pozovu da budu „kustosi“ nadrealizma kroz različite projekte. Proslavljajući stogodišnjicu nadrealizma tokom proletnjeg semestra 2024. godine, studenti na Prinstonu su bili u prilici da budu kustosi dve digitalne izložbe: „Nadrealizam u stotii“ (<https://dpul.princeton.edu/surrealism-at-one-hundred>), posvećenoj međunarodnim nadrealističkim časopisima u kolekcijama prinstonске Univerzitetske biblioteke i otvorenoj za javnost, te „Nadrealistički svet: Kako su jedna grupa i jedan manifest osvojili svet“, posvećenoj međunarodnom širenju nadrealizma od 1924. godine do danas (ograničen pristup). Premda smo tokom samog kursa čitali tekstove i gledali slike koje objašnjavaju i svedoče o globalnoj ekspanziji nadrealizma, studenti su tek kroz otkrivanje, proučavanje, selekciju i sakupljanje materijala za njihove izložbe uistinu osetili internacionalni doseg nadrealizma. Dok su radili sa retkom i ponekada osetljivom periodikom u specijalnim kolekcijama, studenti su bili iznenadeni dinamičnim bojama u publikacijama kao što su *Minotaure*, *View*, *VVV*, ili *Dyn*, i prepoznali su u njima materijalne tragove jedne široke mreže nadrealističkih veza. Strateško korišćenje njihovog poznavanja španjolskog, francuskog, japanskog, portugalskog... proširilo je dijapazon nadrealističkih jezika i pomoglo studentima da razumeju različite kulturno-škole odrednice koje su imale odlučujući uticaj na mnoga nadrealistička dela, od „Umetnosti i slobode“ do „Antropofagije.“ Na sličan način, proučavanje aktivnosti nadrealističkih grupa na Haitiju i Martiniku, u Egiptu, Japanu, Cileu, Americi (Čikagu) i Kolumbiji pomoglo im je da shvate unutrašnju povezanost lokalnih varijanti ovog globalnog pokreta. Pregovaranje i debatovanje izbora slika, tekstova, formi i formata njihovih izložbi nateralo ih je da objašnjavaju, daju prioritet, vizualizuju, i sintetišu svoje uvide. S druge strane, kolektivni rad i stvaranje podražavalo je, u nekoj meri, grupne dinamike samog nadrealističkog pokreta. Nadrealistička mapa „Svet u vreme nadrealista“ (1929) je postala za studente plastičan prikaz sveta na koji su mogli da „nakáče“ njihovu kustosku verziju nadrealizma kao međunarodnog fenomena. Stimulacija da razmišljaju kao kustosi učinila je da studenti napuste svoj monološki mentalni sklop i idu u logiku komunikacije, dok je istovremeno postigla dobar balans između kreativnog i akademskog rada. Kako izlagati nadrealizam? U učionici.

Milanka Todić

U čast Monike Faber nedavno je objavljen studiozan zbornik u kome su mnogi kustosi i istraživači arhivskih i savremenih fotografiskih kolekcija objavili eseje posvećene njenom enciklopedijskom poznavanju fotografiskih slika i unikatnoj sposobnosti da proučava, sagledava i interpretira jezik fotografije (*Pioneering Achievement in the History of Photography: Looking Back into the Future. Festschrift for Monika Faber*, ur. W. Moser, Fotohof Edition, Salzburg 2024). U zborniku se, između ostalog, posebno naglašava njena upletenost u proučavanje fotografiskih kolekcija izvan granica Austrije, a ovo je prikaz da se osveti njena dragocena saradnja u istraživanju i prezentovanju srpske nadrealističke fotografije.

Rad na projektu posvećenom nadrealističkoj fotografiji 1930-ih i 1940-ih godina pod naslovom *Das Innere der Sicht*, doveo je Moniku Faber 1989. godine u Beograd, u posjet Muzeju savremene umetnosti i Muzeju primenjene umetnosti, gde je upoznala kustoskinje Jasnu Tijardović i mene. U katalogu izložbe *Das Innere der Sicht* objavljen je esej Jasni Tijardović *Vane Bor als Fotograf* i moj esej *Nikola Vučo*. Na posteru ove bečke izložbe odražane u Muzeju moderne umetnosti bila je reproducovana fotografija Nikole Vuča iz Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu. Monika Faber je sledeće godine opet bila u Beogradu sa Agnès de Gouvion Saint-Cyr, umetničkim direktorkom Fotografskih surreta u Arlu (Rencontres Internationales de la Photographie). Zajedno smo posetile Nikolu Vuča (1901-1993), koji je 1990. godine u Arlu prvi put samostalno izlagao svoje nadrealističke fotografije, a izložbu je pratio katalog *Nikola Vučo Fotografien aus der Sammlung des Kunstmuseum für angewandte Kunst in Belgrad*, sa mojim uvodnim tekstom na nemačkom, francuskom i srpskom jeziku, u izdanju Österr. Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Wien. Ova izložba je posle gostovanja u Muzeju moderne umetnosti u Beču, bila postavljena u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu 1991. godine. Na otvaranju je prisutvovao Nikola Vučo, divno raspoložen, obusat čestitkama brojnih posetilaca.

Izlaganje fotografija Nikole Vuča u galerijskim i muzejskim prostorima Beča, Arla i Beograda bilo je obeleženo spektaklom otkrića novih, nepoznatih i fasciniranih nadrealističkih fotografija. Javni prostori u kojima su se pojavila dela Nikole Vuča bila su posebna, privukla su veliku pažnju javnosti, a sve to je i bilo po meri njegovih smelih autorskih postupaka u fotografiji. *Delo Bez naslova* Nikole Vuča, objavljeno prvi put na posteru izložbe *Das Innere der Sicht* postavila sam, delimično i zato, kao zaštitni znak svoje izložbe *Nemoguće, umetnost nadrealizma* u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu 2002. godine. Taj fragmentarni portret žene obeležio je naslovnu stranu istoimenog kataloga i total dizajn čitave izložbe o nadrealizmu iz 1930-ih godina prošlog veka u Beogradu.

Izložba *Nemoguće, umetnost nadrealizam* bila je posvećena nadrealizmu, avangardnom pokretu utemeljenom u srpskom multimedijalnom umetničkom ambijentu međuratnog perioda Kraljevine Jugoslavije. Prva arhivska istraživanja o nadrealističkoj fotografiji uradila sam u kontekstu izrade disertacije pod naslovom *Istorija srpske fotografije 1930-1940. godine* koja je odbranjena na Filozofском fakultetu u Beogradu 1989. godine, a objavljena 1993. godine. Tada sam i upoznala Nikolu Vuča, ali i neke druge protagoniste nadrealizma: Đordu Kostića, Ševu Ristić, Petru Popoviću. Svi ti susreti su bili vrlo važni za dalja istraživanja nadrealističke umetnosti, a poznanstvo sa Jelenom Jovanović, rođakom Marka Ristića, bilo je od neprocenjivog značaja za rad na pomenutoj izložbi u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu.

Koncepcija izložbe je bila vodena namerom da fotografска dela Nikole Vuča, Vane Bora i Marka Ristića, zajedno sa kolažima Marka Ristića, Dušana

Matića, Aleksandra Vuča, Lule Vučo, Ševe Ristić, Žorža Injea (Georges Hugnet), čine "tvrdje jezgro" izložbene postavke, a potom da se predstave originalni crteži i radovi Oskara Davića, Đorda Kostića, Radojice Živanovića Noa, Ljubiše Jocića, kao i anonimnih autora iz muzejskih i privatnih kolekcija. Izložene su nadrealističke publikacije i savremeni rekonstrukcije nadrealističkih objekata iz 1930-ih godina koje je sa velikim uspehom izradio Miloš Jurišić. U pratećem programu su emitovani nadrealistički filmovi iz fonda Jugoslovenske kinoteke u Beogradu. Osim kataloga sa uvodnim esejom *Nemoguće, umetnost nadrealizma* na srpskom, francuskom i engleskom jeziku, objavljen je reprint nekih nadrealističkih izdanja, pre svega almanaha *Nemoguće-L'Impossible* iz 1930. godine, kao i časopisa *Nadrealizam danas i ovde* iz 1931-1932., na čemu sam radila sa posebnom pažnjom, jer su već tada neka nadrealistička izdanja bila teško dostupna.

Izložba i katalog *Nemoguće, umetnost nadrealizma* su realizovani zahvaljujući saradnji sa velikim brojem saradnika, uz pomoć arhiva, biblioteka i drugih javnih i privatnih institucija, ali pre svega uz podršku Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu koji je čitav multidisciplinarni projekat uvrstio u svoj godišnji izlagачki program za 2002. godinu.

Milanka Todić

A collection of essays in honour of Monika Faber entitled *Pioneering Achievement in the History of Photography: Looking Back into the Future. Festschrift for Monika Faber* (ed. W. Moser, Salzburg: Fotohof Edition, 2024) has recently been published. It features contributions from many curators and researchers of archival and contemporary photography collections who all highlight Faber's encyclopaedic knowledge of photographic images and her unique ability to investigate, comprehend and interpret the language of photography. Her involvement in the study of photographic collections outside Austria is rightly emphasized in the festschrift, and here I would like to use this opportunity first to shed light on her invaluable collaborative contribution to the study and global presentation of Serbian surrealist photography.

Monika Faber visited Belgrade in 1989, while working on the project called *Das Innere der Sicht (The Inside of the Visible)* dedicated to the surrealist photography of the 1930s and the 1940s. In Belgrade she met with curator Jasna Tijardović (The Museum of Contemporary Art Belgrade) and myself (The Museum of Applied Arts Belgrade). The catalogue of the exhibition *Das Innere der Sicht* that ensued featured Tijardović's text "Vane Bor als Fotograf" ("Vane Bor as a Photographer") and my own essay "Nikola Vučo", and the exhibition poster presented a photograph by Nikola Vučo from the collection of the Museum of Applied Arts. The following year Monika Faber visited Belgrade again, this time accompanied by Agnès de Gouvion Saint-Cyr, Art Director of the International Photography Festival in Arles (Rencontres Internationales de la Photographie). Together, we visited Nikola Vučo (1901-1993), a meeting that led to Vučo's first solo exhibition of surrealist photography in Arles in 1990 and the publication of the catalogue *Nikola Vučo: Fotografien aus der Sammlung des Kunstmuseum für angewandte Kunst in Belgrad* (Nikola Vučo: Photographs from the Collection of the Museum of Applied Arts Belgrade, Vienna: Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, 1990), with my introduction in Serbian, French and German. The exhibition toured the Museum of Modern Art Vienna and then "came home" to the Museum of Applied Arts Belgrade. Nikola Vučo himself, elated and celebrated, was present at the opening of the exhibition.

This first exhibiting of Nikola Vučo's photography in galleries and museums of Arles, Vienna, and Belgrade was marked by a spectacular discovery of unknown and fascinating surrealist photographs. The public spaces in which Vučo's work appeared were exceptional in themselves and they attracted public attention – all of which was in tune with his daring artistic experiments in photography. This was partly the reason why I used Nikola Vučo's photographic work *Without Title*, which had appeared for the first time on

the poster of the exhibition *Das Innere der Sicht*, as the trademark of another exhibition, *Impossible, Art of Surrealism*, which I curated for the Museum of Applied Arts in Belgrade in 2002. This fragmentary portrait of a woman marked the cover page of the exhibition catalogue and the total design of this exhibition about surrealism in Belgrade in the 1930s.

The exhibition *Impossible, the Art of Surrealism* was dedicated to surrealism as an avantgarde movement rooted in the multimedia Serbian artistic environment of the interwar Kingdom of Yugoslavia. I engaged in my first archival research in relation to surrealist photography in the context of working on my doctoral thesis *History of Serbian Photography, 1930-1940* (Faculty of Philosophy, University of Belgrade, 1989; published in 1993). It is on this occasion that I met Nikola Vučo, as well as some other protagonists of regional surrealism: Đordje Kostić, Ševa Ristić, Petar Popović. All these encounters were extraordinarily important for my further research in surrealist art, but meeting Jelena Jovanović, a relative of Marko Ristić, was particularly invaluable for the production of the 2002 exhibition at the Museum of Applied Arts.

The exhibition was conceptualized in such a way that the photographic work by Nikola Vučo, Vane Bor and Marko Ristić and the collages by Marko Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Lula Vučo, Ševa Ristić, and Georges Hugnet presented the "core" of the exhibition display, and the further original visual works by Oskar Davić, Đordje Kostić, Radojice Živanović Noe, Ljubiša Jocić, and anonymous authors from museum and private collections were constellated/presented around them. We also exhibited surrealist publications and contemporary reconstructions of surrealist objects from the 1930s, skilfully executed by Miloš Jurišić. The exhibition associated events included the screening of surrealist films from the collection of Yugoslav Cinematheque. Finally, in addition to the catalogue with the introductory essay "Impossible, the Art of Surrealism" in Serbian, French and English, we published the reprints of some significant surrealist publications, including the almanach *Nemoguće-L'Impossible (The Impossible, 1930)* and the journal *Nadrealizam danas i ovde (Surrealism Today and Here)*. I worked on these reprints with special care and commitment as the surrealist publications had already become rare or unavailable.

Anoniman-anonimna

**Nadrealizam je nadrealizam.
Ceo svet je u njemu, mi smo u njemu. Ili ne?**

(prevod sa ruskog)

Anonymous

Surrealism is surrealism. The whole world is in it, we are in it. Or not?

(translated from Russian)

Dawn Adès

Each of the exhibitions focusing on Surrealism that I have curated or co-curated over the last 40-odd years has had a different take on the movement. One thing I have insisted on, though, was that they were not surrealist exhibitions, pretending to inherit the mantle of the great exhibitions organised by the surrealists themselves, which exemplified Surrealism in action and changed the nature of installation and display in radical ways, but historical exhibitions about Surrealism. This sometimes brought me into conflict with the designers, who had an idea of the "surreal" and were keen to impose fantasy scenarios on the spaces.

However, the distinction from a personal point of view between exhibitions about Surrealism and surrealist exhibitions has become less clear to me in recent years. I ascribe this not only to having lived with Surrealism for so long, but to the strength of current surrealist activities, for instance Ron Sakolsky's magazine *The Oystercatcher*. My approach, from the first exhibition I was involved with, *Dada and Surrealism Reviewed*, at the Hayward Gallery in 1978, through the next few decades, was basically that of a historian. Now I would like to make exhibitions with the surrealists, and see where that may lead. The closest to realising this so far was the exhibition of Jan and Eva Švankmajer at the Art Exchange University of Essex gallery in 2007.

It is salutary to look back at *Dada and Surrealism Reviewed*. I think it did fulfil the function I had hoped for, which was to shift perceptions away from regarding Dada and Surrealism as primarily art movements within modernism's "isms". To do this, the exhibition was organised round the major periodicals that accompanied each phase or were published in a particular place. This was important for Dada, which manifested itself quite differently in, for example, Zurich, Berlin and Paris. It was the periodicals that demonstrated the full scale of Surrealism's ideas and activities in every field they were (and are) its lifeblood. Today, Dada and Surrealism would not be automatically yoked together, and the Paris centred viewpoint would be challenged. It is curious, in retrospect, that one of the primary questions we debated was when the exhibition should end – with Breton's death in 1966? with the 1947 exhibition marking the post-war return to Paris? or *L'écart absolu* in 1965? It was assumed that Surrealism was over, and that any approach would be historical. In the end, we finished with the magazine *La brèche*, whose last issue appeared in 1965. There was a "post-script": a peculiar nod in the direction of recognising continuities, with a heterogeneous bunching of artists in a single space, including Francis Bacon, Joseph Beuys, Jasper Johns and Andy Warhol. (A critique of this has yet to happen...)

An unintended consequence of *Dada and Surrealism Reviewed* was the impact of the magazine *Documents*, (1929-1930), which we included on the advice of Michel Leiris, and the role of Georges Bataille. This was to foment a kind of anti-Breton trend in writing about Surrealism. In 2003 Simon Baker and I organised the exhibition *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents* (Hayward Gallery) which burrowed deeply into that extraordinary magazine, not least in relation to its enthusiasm for indigenous and outsider art, and film. Preparing the exhibition and working with the collective we formed was a wholly enjoyable experience.

It might seem contradictory to return the focus to art, as in the exhibition I organised for the Vancouver Art Gallery in 2011, *The Colour of My Dreams: The Surrealist Revolution in Art*. The point was not just to recognise that Surrealism had forever changed the course of modern and contemporary art, but that, paradoxically, it was not a style. The exhibition, I wrote in the catalogue, "aims to trace the rich history of Surrealism's interventions in the visual arena and the ways its

core ideas penetrated art, not in order to define surrealist art but to explain the absence of a surrealist style." This still needs to be emphasised – and its challenge to any exhibition about Surrealism recognised.

Doun Ades

Svaka izložba nadrealizma na kojoj sam radila kao kustos ili jedan od kustosa, tokom preko 40 godina karijere, imala je različiti pristup ovom pokretu. Jedna stvar na kojoj sam uvek insistirala jeste da one nisu i ne treba da budu „nadrealističke izložbe“, to jest, da ne treba da se prave da su naslednici velikih izložbi koje su organizovali sami nadrealisti, onih izložbi koje su simbolisale „nadrealizam u akciji“ i radikalno promenile prirodu instalacija i izlaganja; umesto toga, one trebaju da budu istorijske izložbe o nadrealizmu. Ovo me ponekada doveo u sukob sa dizajnerima koji su imali svoju ideju „nadrealnog“ i želeli da u izložbenе prostore unesu fantastične scenarije.

No, ovo lično razlikovanje izložbi o nadrealizmu i nadrealističkih izložbi u poslednje vreme postalo je manje izrazito i jasno i meni samoj. Pripisujem ovo ne samo činjenici da živim sa nadrealizmom toliko mnogo godina, već i snazi trenutnih nadrealističkih aktivnosti, kao što se to vidi na primjeru časopisa Ronja Sakolskog *Loveac na ostrige* (*The Oystercatcher*). Prethodno, od prve izložbe nadrealizma na kojoj sam radila, *Pregled dade i nadrealizma* (*Dada and Surrealism Reviewed*) u Heijvord galeriji 1978. godine, tokom sledećih nekoliko decenija, moj pristup je bio metod istoričara. Sada, pak, volela bih da pravim izložbu sa nadrealistima, i da vidim gde nas to može odvesti. Ovakav pristup sam do sada najbolje uspeo da realizujem na izložbi Jana i Eve Švankmajer u galeriji Art Exchange na Univerzitetu u Eseksu 2007. godine.

Korisno je vratiti se autorefleksivno na *Pregled dade i nadrealizma*. Mislim da je izložba ispunila svoju funkciju i moje tadašnje aspiracije, naime, da izmestim fokus sa dade i nadrealizma kao primarno likovno-umetničkih pokreta. To je postignuto sa organizacijom izložbe oko ključnih časopisnih publikacija koje su se pojavljivala u određenoj fazi pokreta ili na određenom mestu. Ovo je bilo posebno značajno za dada pokret, koji se manifestovao veoma različito u, recimo, Cirihu, Berlinu i Parizu. Časopisi su bili ključni takođe i za predstavljanje širokog raspona nadrealističkih ideja i aktivnosti na različitim poljima; časopisi su bili (i ostali) žila kućavica pokreta. Danas, dada i nadrealizam ne bi bili automatski spajani i pogled na ove pokrete koji se zasniva na ideji Pariza kao „centra“ bi bio doveden u sumnju. Zanimljivo je, takođe, zabeležiti da je jedno od osnovnih pitanja koje smo tada debatovati bilo koji je završni trenutak nadrealizma – da li je to bila Bretonova smrt 1966. godine? Ili je u pitanju izložba 1947. godine koja je obeležila povratak u Pariz nakon Drugog svetskog rata? Ili izložba *Absolutni jaz* (*L'écart absolu*) 1965. godine? Pretpostavka je bila da je nadrealizam završen i da će bilo koji pristup morati biti istorijski. Na kraju, dogovorili smo se da uzmemo kao krajnju tačku datum prestanka izdavanja časopisa *Procep* (*La brèche*) 1965. godine. Uključili smo, međutim, i "post scriptum": malu, idiosinkratičnu kustosku sugestiju da treba prepoznavati kontinuitete, koja je uključivala predstavljanje jedne heterogene grupe umetnika kao što su Francis Bejkon, Jozef Bojs, Džasper Džons i Endi Vorhol. (Još uvek čekamo da se desi kritika ove kustoske odluke...).

Nenamerena posledica izložbe *Pregled dade i nadrealizma* bilo je prepoznavanje značaja časopisa *Dokumenti* (*Documents*, 1929-1930), koji smo uključili po savetu Mišela Lerisa, te uloge Žorža Bataja u nadrealizmu. Ovo je inciralo nešto što bi se moglo nazvati anti-Bretonovskim trendom u pisanju o nadrealizmu. Godine 2006. Sajmon Bejker i ja smo organizovali izložbu

Prikriveni nadrealizam: Žorž Bataj i Dokumenti (Heijvord galerija) koja je dubinski proučila i predstavila ovaj izvanredan časopis, posebno u kontekstu uredničkog entuzijazma za autohton i autorsku umetnost, te film. Pripremanje ove izložbe i rad sa kolektivom koji smo formirali bili su veoma prijatno iskustvo.

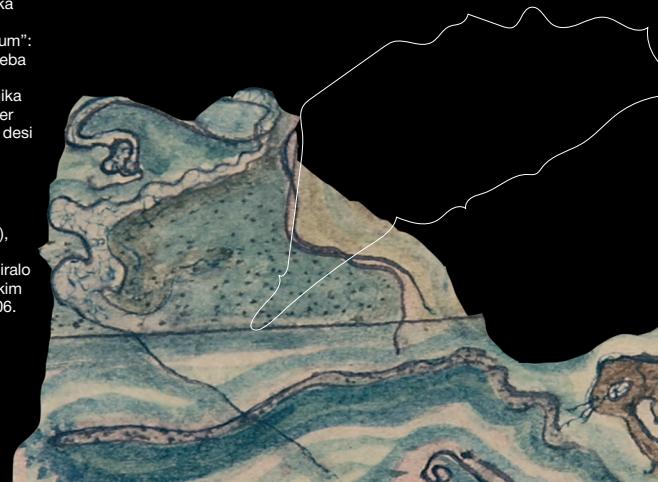
Može da izgleda kao kontradikcija što sam se u svom sledećem kustoskom poslu, izložbi *Boja mojih snova: nadrealistička revolucija u umetnosti* (Umetnička galerija u Vankuveru, 2011), ponovo fokusirala na likovnu umetnost. U ovom slučaju, međutim, ambicija je bila da se prikaže kako je nadrealizam zauvek promenio tok moderne i savremene umetnosti, ali i da dokaze da nadrealizam, paradoksalno, nije stil. Ova izložba, kao što sam napisala u katalogu, imala je za cilj "da mapira bogatu istoriju nadrealističkih intervencija u umetničkoj arenii i načine na koje su ključne nadrealističke ideje ušle u likovnu umetnost - ne da bi definisala nadrealizam već da bi objasnila nepostojanje (određenog, jedinstvenog) nadrealističkog stila". Ovaj zaključni uvid i dalje treba naglašavati i prepoznavati u svakom pokušaju da izlažemo nadrealizam.

Anoniman-anonimna

Nadrealizam se ne izlaže, već je u osjećaju.

Anonymous

One does not exhibit surrealism, one feels it.



Branko Aleksić

1. *Mreža ličnih poznanstava.* Afiniteti, presudni susreti, poetsko i intelektualno saučestvovanje: od trinaest nadrealista, u Beogradu je 1960-1970 živila polovina njih. Solomon Buli, Milan Dedinac, Đorđe Kostić, Dušan Matić, i Marko Ristić su objavili memoare i podsećanja na nadrealizam. Poznanstvo jednog vodi drugom; razmenjivanje preporuka i adresa. Dokumentacija se razgranava od usmene do pisane istorije, izvori su nezapećeni, ali ponekad na dnu bunara. Treba iz dubine zaborava izvući zanemarene: Dimitrije Dedinac, Vane Bor, obojica živeći u staričkom domu, jedan u predgradu Beograda, drugi u predgradu Oksforda (gde piše pesmu "Zaboravljeni pesnik"). Ne dozvoliti da se bude zbrunjen sastušjanjem od strane carinika na brodu od Francuske do Engleske; gvozdena zavesa je pala samo u novinskim informacijama, ali još uvek postoji u nekim glavama. Ne podleći patetici: Vane kukumavči kako njegov zet Marko nikada nijednom rečju nije pomenuo njegovo slikarstvo. Tek Ristićevo prepiska sa Kočom Popovićem iz 1932, od Beograda do Pariza, objavljena poshumno u Ristićevu panorami *Oko nadrealizma*, otkriva da je Vane Bor bio kamen smutnje u odnosima sa francuskim nadrealistima. Njegov amaterski pokušaj pokretanja jednog marksističkog časopisa u Parizu (u saradnji sa Vajnstajnom), torpedovan je Kočin i Markov projekat objavljuvanja francuskog prevoda ogleda *Nacta za jednu Fenomenologiju iracionalnog*.

2. *Druga načela rada.* Nepristrasnost na vašaru taština; pažnja u proveravanju detalja. Matić protestuje što je u zborniku *NDIO: André Breton 1896-1966/1976* Ristićev prilog (iz 1924) stavljen pre njegovog (iz 1976). Ristić je znao da posetioca iznenadi džepnom izložbom, knjiga izabranih i poređanih za jedno veče na policu s naoko tajanstvenim razlogom: "to su sve knjige koje je Breton pomenuo u *Manifestu nadrealizma*". Matić podupire svoj protest izlaganjem svih svojih knjiga objavljenih 1975-1976, rasprostrtih kao domine na radnom stolu. "Vidiš ti to?..." Prvi kontakt sa stranim istraživačima, kad Žan-Pjer Faj putuje u Beograd, leta 1978, sa zamišlja da za časopis *Change* priredi jednu antologiju beogradskih nadrealista, i daje svoje utiske o suritetima: "Ristić vas u razgovoru sluša; Matić sluša sam sebe". U istraživanju tako posebnog predmeta kao što je nadrealizam, treba uzeti za ozbiljno i najbizarnije tragove... Povodom prevoda *Nacta* na francuski, André Thirion odgovara (1988): "A, to je rukopis koji stoji kod mene u kupatilu!...". Posle dvadeset godina, pokazuje se da je primerek prevoda rukopisa ostao kod Marka fragmentaran. Thirionova primedba je izgledala kao šala, ali ona objašnjava zagonetku. Ali, u **međuvremenu**, i Thirion, i Koča koji mu je dao deo prevoda, svi su otišli s ovog sveta.

3. *Pisma i neobjavljeni grad.* Iskopavanje neobjavljenih dokumenata i malo poznatih tekstova iz arhiva i davnih časopisa: hod po snagu belcu, prilika da se počne kao od početka. Po Bretonovom nepisanom testamentu, njegova prepiska je trebalo da bude objavljivana pedeset godina posle njegove smrti. Opravdano čekanje da se izlaganje zaokruži imenima **naših nadrealista pomenutih u prepiscima**. Od 2016, iskravaju imena: Ristić, ali i Zdenko Rajh; Radovan, ali i Marijana Ivšić. Post-scriptum jedne Kočine razglednice, 15-XI-1989, upozorava: "Ako niste više među živima, ne morate mi odgovoriti." Ali, to je samo naizgled jedna druga priča.

Branko Aleksić

1. *Network of Personal Connections.* Affinities, pivotal encounters, poetic and intellectual coparticipation. Half of "the thirteen surrealists" lived in Belgrade in 1960-1970. Solomon Buli, Milan Dedinac, Đorđe Kostić, Dušan Matić, and Marko Ristić published their memoirs and reminiscences of surrealism in this period. Being acquainted with one leads to another: exchange of recommendations and addresses. The documentation is bifurcating from oral history to written history, the sources are unsealed but they are sometimes at the bottom of the well. One needs to pull out the forgotten from the depths of oblivion: the fact that both Dimitrije Dedinac and Vane Bor lived in care homes for the elderly, one in the suburbs of Belgrade, the other in the suburbs of Oxford (where he writes the poem "Forgotten Poet"). One must not allow oneself to be confused by the immigration officer's interrogation onboard the ship sailing from France to England; the Iron Curtain has fallen in the news, but still exists in some heads. One should not succumb to pathetic fallacy: the circumstance of Vane Bor bemoaning that his brother-in-law never mentioned his paintings, not even with a single word. It is only with the release of the 1932 correspondence between Marko Ristić and Koča Popović (in Ristić's posthumously published *Around Surrealism*) that we learned that Vane Bor might have been "a stone of trouble" in the relationships between the Belgrade and the French surrealists. His amateur attempt to set up a Marxist magazine in collaboration with Weinstein in Paris seems to have torpedoed the project of the publication of French translation of Ristić and Popović's *Outline for a Phenomenology of the Irrational*.

2. *Different Principles of Working.* Objectivity at the vanity fair; attention to details. Matić disapproved of the placement of Ristić's 1924 contribution before his own (from 1976) in the collection of essays and documents *NDIO: André Breton 1896-1966/1976*. Ristić would occasionally surprise his visitors with a private exhibition of books, carefully selected and displayed on a shelf, with a mysterious rationale. Asserting precedence in practice, Matić mounts a domino-like exhibition of his 1975-1976 books on his desk. "Can you see it?..." The contact with the first international scholars: in 1978 Jean-Pierre Faye travelled to Belgrade with the genuine ambition to edit an anthology of the Belgrade surrealists' literary work. His impression: "In conversation Ristić listens to you, Matić listens to himself." Yet, when asked about the existence of a French translation of the *Outline for a Phenomenology of the Irrational* in 1988 André Thirion comments: "Ahh, that's the manuscript that sits in my bathroom..." Twenty years later, when attempting to reconstruct this translated manuscript, scholars realised that the document that had remained with Marko Ristić was fragmentary and that there must have existed another portion of the text. Thirion's remark might have been a joke, but it solved the riddle. In the meantime, however, both Thirion and Koča Popović (who gave him the part of the translation) had passed away.

3. *Letters and Unpublished Material.* The recovery of unpublished documents and little known texts from archives and old periodicals: much like walking on a white snow covered trail, this is an opportunity to start anew. According to Breton's unwritten last will, his correspondence was to be published only fifty years after his death. The wait was justified and it expanded the discussion with the names of our surrealists mentioned in the correspondence: Ristić, but also Zdenko Rajh; Radovan Ivšić, but also Marijana Ivšić. The post-scriptum on a postcard sent by Koča Popović on 15th November 1989 warns, though: "If you are no longer among the living, you do not need to respond to this card." But that's (apparently) another story.

kuda.org

Shodno svom karakteru, duh nadrealizma se manifestuje kao proces remećenja društvenih konvencija, stoga uvek iskazuje svoj duh neočekivano i van kategorija. Tako ga treba i izlagati.

zp~ kuda.org

kuda.org

As it befits its character, the spirit of surrealism manifests itself as a process of unsettling social conventions; therefore surrealism always expresses its substance outside expectations and categories. That's how it should be exhibited.

zp~ kuda.org

Jelena Stojković

U izlagачkom obliku, nadrealistička intanca uspešno je ostvarljiva kroz trošlojnu strukturu sačinjenu od neraskidivo povezanih elemenata: poetsko-teoretičarske misli, vizuelno-skulpturalne forme, i društveno-socijalnog uticaja. Istoriski primer ovakve strukture može se pronaći u participaciji beogradskih nadrealista na sajmu knjiga održanom u Umetničkom Paviljonu Cvijeta Zuzurić januara 1932. godine. Zapisi o ovom događaju postoji u pismima koje je Aleksandar Vučo slao Marku Ristiću u sanatoriju doktora Živadinovića u Vrnjačkoj Banji.

21. januara 1932. Vučo opisuje pripreme za predstavljanje beogradskih nadrealista dotadašnjim štampanim materijalom:

"Sa sajmom knjiga, mislim da će stvar uspeti (...) Lula se mnogo zauzela i ona će sve dosta dobro urediti. Danas skuplja knjige, sutra će aranžirati štand sa Nojem i Petrom (...) Cenovnik, koji sam azbučnim redom pažljivo sastavio, štampa se danas na hartiji 'Ankete o želji'. Oglas mojih knjiga i časopisa, takođe na roze-lepoj i plavo-ljubo 'afiš' hartiji (...) Za vaše korice sam izabrao dve fine mustrе, belo i grao".

24. januara 1932., on prenosi i krajnji izgled štanda, koji je iz uobičajenog izlaganja publikacija preraстао u ambicioznu, kolektivno realizovanu, prostornu instalaciju:

"Izložba je sjajno uspela. Ne preterujem ni malo kad kažem da je jedna od naših najuspješnijih i najpozitivnijih manifestacija, u cilju reklame, propagande i provokacije. (...) 1. - Naslov-firma našeg odeljenja, koja kratko i jasno (...) glasi NADREALIZAM (izum Lula), gorj svetlo-crvenim slovima, isećenim u liciderskoj hartiji i prilepljenim na jutu celom dužinom zauzimajućeg prostora. Noj, koji je ta slova fin i pažljivo isekao, namestio ih je tako ludo da nema jednog kuta (...) u celoj površini dvorane odakle se taj naslov ne vidi. Naslov je preteći i čudno uznenirajuće nameće se svakom pogledu. 2. - Ceo jedan počepni paravanzid pokriven je Nojevim slikama. Imaju ih preko 25, uramlijenih u mojim i Petrovim ramovima. Utisak vrlo iznenadan i vrlo lep. Pred samim počepkom odeljenja koje se nalazi tik uz glavna ulazna vrata, a na uzdužnom zidu visi na juti jedan prazan ram prilične veličine. U jednom njegovom kraju zahvatajući jedva četvrtinu ogromnog prostora, ramovi zakaćena su juti, visi Nojeva slika Zid-Zena (...) (moj izum) 3. - Na kanapu koji inače služi za otvaranje visokih prozora u paviljonu visi moja od Rastka dobijena crnaca skulptura. U ugлу iznad belih korica knjiga na koje spušta izbezumljenu senku, kombinacija je izvanredno efikasnja. (Jarac) 4. - Na kraju našeg odeljenja postavili smo jedan stub u obliku pravougaonika, pokriven jutom, na kome se ispod stakla nalazi Nojeva slika, koja predstavlja glavu izjedenu bubama i gorenu na ivicama. To treba da zameni jevanđelju ili ikonu koju u crkvama ljube spuštajući novac na tas. Bacili smo pored slike nekoliko dinara, tako da je tendencija očeviđna i vrlo dejstvujuća. (Jarac-ja-Noj) 5.- Na zasebnoj polici uspravno stoji Pozicija [nadrealizma] sa crnim koricama i crvenom hartijom. Kako je ispod nje radijator, toplova prelistava listove, koji su jednako u pokretu: plamen, crvena zastava ili krv (Jarac-Lula)"

29. januara 1932. Vučo dodaje i poslednji sloj, simbolički gest političkog karaktera koji se formira posetom kralja Aleksandra I Karadordevića ovoj manifestaciji:

"(...) Kao što vam pisah, izložba je do kraja bila na visini. Zvanično je bila završena u sredu posle podne, ali je zabranila 'Cvijeta' da se restaraju štandovi, jer je u četvrtak imao da dođe nečujo 'visoki gost'. Zamoljena je bila Lula, diskretno zamoljena, da sama bude kod našeg štanda, jer se tog dana niko drugi neće unutra pustiti. Po mom savetu, Lulinka je odgovorila da neće moći... i da traže drugu gospodu-dicu koja će 'visokom gostu'

knjigu nuditi. Primila se špijunka br. II gdica Ljubica Nikolajević. Čitali ste valjda da je izbor pao na Nemoguće (...)"

* Priredila Jelena Stojković, u saradnji sa Sanjom Bahun i Aleksandrom Mirićem, materijal iz arhive Marka Ristića, SANU, Beograd

** Lula = Julijana Vučo; Noj = Radojica Živadinović; Petar = Petar Popović; Jarac = Đorde Jovanović; Rastko = Rastko Petrović

so that the tendency is obvious and very effective (Jarac-me-Noe). 5.- There is *Pozicija* [*The Position of Surrealism*] standing upright on a separate shelf in black cover and printed on red paper. A heater underneath it flips the pages so that they are equally moving as: fire, red flag, or blood (Jarac-Lula)."

On January 29, Vučo adds one final layer, a symbolic gesture of a political nature that takes shape through the visit of King Aleksandar Karadordević to this event:

[...] As I wrote to you, the quality of the exhibition was high until the end. It officially closed on Wednesday afternoon, but Cvijeta did not allow us to break down the stands because a 'high guest' was going to visit quietly on Thursday. Lula was asked, discretely, to be alone at our stand, because nobody else would be let in on that day. Following my advice Lulinka said she could not make it...and that they should look for another girl/lady to offer the books to the 'high guest'. The spy No. 2 Miss Ljubica Nikolajević was selected. And you read I assume that *Nemoguće* [*Almanac Nemoguće-L'Impossible*] was chosen [...]."

* Put together by Jelena Stojković, in collaboration with Sanja Bahun and Aleksandrom Mirićem, all materials from Marko Ristić Archive, SANU

** Lula = Julijana Vučo; Noj = Radojica Živadinović; Petar = Petar Popović; Jarac = Đorde Jovanović; Rastko = Rastko Petrović

Jelena Stojković

A surrealist intention can be carried out successfully in the exhibition format, through a trifold structure comprised of interdependent elements: a poetic/theoretical thought, a visual/sculptural form, and a public/social impact. A historical example of this structure can be found in the participation of Belgrade surrealists at the book fair that took place in the Art Pavilion Cvijeta Zuzorić in 1932. We can find a record of this event in the letters that Aleksandar Vučo sent to Marko Ristić at the Sanatorium of Dr Živadinović in Vrnjačka Banja.

On January 21, Vučo describes the preparations for a presentation of Belgrade surrealists with their publications:

'Regarding the book fair, I think it will work [...] Lula has gotten very involved, and she will take care of everything. She is collecting the books today and tomorrow she will arrange the stand with Noe and Petar [...] The price list, which I put together alphabetically with great care, is getting printed today on the same paper as the 'Questionnaire on Desire', together with pamphlets for my books and magazines, also on pretty-pink and crazy-blue paper [...] For your cover I chose two nice patterns, in white and greige'.

On January 24, Vučo describes the final design of the stand, which evolved from an ordinary display of publications into an ambitious, collectively delivered, spatial installation:

'The exhibition went very well. I don't exaggerate at all when I say that this is one of our most successful and most positive manifestations, carried out for marketing, propaganda and provocation [...] 1.- The title of our section, which in short [...] reads SURREALISM (Lula's invention), is burning in bright-red letters, cut out in decorative paper and pasted on jute alongside the full length of the occupied space. Noe, who cut out the letters nice and slow, put them up in such a crazy manner that there is no corner [...] in the entire hall where the title cannot be seen. The title is threatening and strangely disturbing, forcing itself onto every gaze. 2.- One whole partition wall is covered in Noe's paintings. There is over twenty-five of them, mounted in my and Petar's frames. The impression is very unexpected and very beautiful. In front of the beginning of the section, which is located right next to the entrance door, there is an empty frame of a substantial size hanging on jute on the side wall. In one of its corners, taking up but a quarter of the space, Noe's painting *Zid-Zena* [Wall-Woman] hangs by its frame on jute (my invention). 3.- My negro sculpture that I got from Rastko hangs on a rope that is normally used to open the tall windows in the pavilion, in the corner above the white covers of the books upon which it casts a deranged shadow. The combination is magnificently efficient (Jarac).

4.- At the end of our section we mounted a square pole and covered it with jute, and we placed on it beneath a piece of glass Noe's painting showing a head eaten by bugs, burnt in the edges. This is meant to replace the gospel and an icon that are kissed in churches placing coins onto a collection plate. We scattered a few dinars next to the painting

Anoniman-anonimna

**[Nadrealizam
treba izlagati...]
Ovako. Lako.**

Anonymous

**[Surrealism
should be
exhibited...]
In this way.
Easy.**



Krzysztof Fijałkowski

Documenting the Impossible

How might the Belgrade surrealist group have staged an exhibition of its members' works? This tantalising question is a typical problem for the curation of surrealism today. For one thing, how far should institutional curators reflect the radical display strategies of international surrealist exhibitions from the late 1930s onwards (like those in Paris in 1938, 1947, 1959 or 1965), with their dream-like installations where curation becomes a creative act? Museum presentations of surrealism have often reflected this approach in the design of their shows, partly because audiences enjoy and expect this dramatic staging, even if it isn't always appropriate or meaningful. But in this instance, the Belgrade surrealists' collaborative action did not include group exhibitions,¹ and in any case took place in a period before international surrealist exhibitions began to adopt installation as a tactic.

One possibility would be to take inspiration from another significant public communication specific to Belgrade surrealism, the design and presentation of its publications. Here, there's a good case for seeing a distinctive and critical approach that marks surrealist publications in Belgrade apart from contemporary work in Paris, Brussels or Prague. The layout and graphic identity of the 1930 almanac *Nemoguće / L'impossible*, for example, are quite unlike those of other surrealist journals, and suggest a strong interest in the possibilities of experimental graphic design. The striking cover, in multiple fonts, alphabets and languages, alternating modern and decorative typefaces, is followed by pages of bold, playful typography in two colours, leaving lots of negative space – evoking Guillaume Apollinaire's calligrams or Russian Futurist texts but with a contemporary edge – culminating in Nikola Vučo's extraordinary photograph *The Arrested Flight of Surreality*, a hazy double exposure in which hands seem to clasp the back of a woman's head. (Another insistent but ambiguous photograph by Vane Bor awaits us two pages later, as the heading to the group's collective editorial statement.) Given this dramatic typographic display as the reader opens the almanac, the arrival of Vučo's image reads like a manifesto: the more you try to look at me, the more I hide my face.

It seems that photography might play a particularly important role in presenting Belgrade surrealism to new audiences, not just in acknowledging the central place of photography for surrealism in general, and specifically for surrealism in Belgrade, as well as in standing as documentary *testimony* of its history and experience; but also in its power to at the same time reveal and withhold meanings, provoking the hidden underlife of the world and its knowledge in a dialectical process of unconcealing that is the very task of surrealism. The possibility of photography's defamiliarizing ability to show and make mysterious at the same time, to 'illustrate' but also to interrupt and divert, is part of its unique mobility and dialectical energy, harnessable today as it was in 1930.

But we shouldn't forget the almanac's devastating title, into which Vučo's image plunges us like dreamers: the Impossible. An impossible document, to document the impossible . . .

Kšištof Fijalkovski

Dokumentovanje nemogućeg

Kako li bi beogradski nadrealisti organizovali izložbu svojih dela? Ovo primamljivo pitanje predstavlja tipičan problem kustosa nadrealizma danas. Pre svega, koliko institucionalni kustosi treba da reflektuju u svojim odlukama radikalne strategije izlaganja međunarodnih nadrealističkih izložbi od kasnih 1930-ih nadalje (na primer, izložbe u Parizu 1938., 1947., 1959., ili 1965. godine), sa njihovim oniričkim instalacijama u kontekstu kojih kustoski rad postaje kreativni čin sam po sebi? Muzejska predstavljanja nadrealizma često se zasnivaju na ovakvom pristupu dizajnu izložbe, delom i zbog toga što publika očekuje ovakvu dramatičnu postavku i uživa u njoj, čak i kada to nije adekvatno i smisleno. No, u ovom slučaju, kolektivna akcija beogradskih nadrealista nije uključivala grupne izložbe,¹ i odvijala se u periodu pre nego što su međunarodne izložbe nadrealizma usvojile instalaciju kao taktiku.

Jedna mogućnost koja se otvara u vezi sa izlaganjem jeste da se kustos inspiriše sa drugim veoma značajnim primerom javne komunikacije specifične za ovaj kolektiv, naime, dizajnom i formatom njihovih časopisnih publikacija. U ovom kontekstu, beogradске publikacije se mogu razlikovati od nadrealističkih publikacija u Briselu, Pragu ili Parizu po njihovom jedinstvenom i kritičkom pristupu. Na primer, grafički plan i identitet almanaha *Nemoguće / L'impossible* se razlikuje od bilo koje druge međunarodne nadrealističke publikacije i sugerira izraženo interesovanje za mogućnosti eksperimentalnog grafičkog dizajna. Upečatljiva naslovna strana, sa modernim i dekorativnim grupama fontova, te raznolikim fontovima, alfabetima i jezicima, praćena je sa dve stranice ispunjene odvažnom, razigranom, dvobojnom tipografijom. Dizajneri strateški ostavljaju puno „negativnog prostora“ – slično kaligrafima Gijoma Apolinera ili ruskim avangardnim tekstovima, samo sa savremenim naglaskom – a isti kulminira u izvanrednoj fotografiji Nikole Vuča *Zadržano bekstvo nadstvarnosti*, maglovitoj duploj ekspoziciji u kojoj se čini da ruke frontalno drže pozadini ženske glave. Još jedan uporan, ali ambivalentan fotogram Vaneta Bora čeka nas nakon dve stranice, kao naslov zajedničke uredničke izjave kolektiva.) Ovaj dramatični tipografski prikaz kome je čitalac eksponiran kako otvoriti almanah dovodi do toga da se pojava Vučova fotografija interpretira kao (nadrealistički) manifest: što više pokušavate da me razaznate, to više skrivam svoje lice.

Čini se, stoga, da bi fotografija mogla da igra posebno važnu ulogu u predstavljanju beogradskog nadrealizma novim publikama – ne samo zbog važnosti fotografije za nadrealizam uopšte, i posebno regionalni nadrealizam, ili njene uloge kao dokumentarnog svedočanstva njegovog postojanja i istkusta u istoriji, već i zbog snage fotografije da istovremeno otkriva i skriva značenja, da stimuliše skriveni podživot sveta i njegovu spoznaju u dijalektičkom procesu razotkrivanja-skriavanja koji je osnovni zadatak nadrealizma. Kapacitet fotografije za oneobičenje, to će reći, njena sposobnost da istovremeno prikazuje real i čini ga misterioznim, da „ilustruje“, ali i zapreči i preusmeri, jeste deo njenе jedinstvene mobilnosti i dijalektičke energije koja je jednakno korisna danas kao što je to bilo slučaj 1930. godine.

Ne treba zaboraviti, međutim, ni razoran naslov ovog almanaha, u koji nas Vučova slika ulazi kao sanjare: nemoguće. Jedan nemogući dokument, da bi se dokumentovalo nemoguće...

Anoniman-anonimna

Nadrealizam je sloboda, izlazak izvan okvira, prikazivanje ludih fantazija na papiru. To je umetnost spajanja nespojivog, koja se prodire do srži i izaziva jezu. Svaki čovek doživljava nadrealizam na svoj način. Umetnici koji se time bave samo nagadaju šta njihova slika zapravo znači.

(prevedeno sa ruskog)

Anonymous

Surrealism is freedom, exiting the frame, display of mad fantasies on the paper. It is an art of binding the incompatible, one which goes to the core and provokes the feeling of the uncanny. Each person experiences surrealism in their own way. Artists who practise it can only speculate what their picture actually means.

(translated from Russian)

¹ For an exception, see Jelena Stojković's response to this survey.

O jednom izuzetku, vidi odgovor na ovu anketu Jelene Stojković.



Biljana Andonovska

Neizlaganje nadrealizma. Nadrealizam ne treba izlagati. Treba ga još bolje sakriti. Da među nama kruži kao bauk i sablazan, duhovita nova, končana jesen i prečica čuda. Da mu prilaze samo oni koji već u sebi imaju dovoljno srće poezije da ga sami otkriju (na ulici, u podrumskoj plesni, na buvljoj pijaci, u drugom redu komšijskih biblioteka), okliznu se u njegova magnetna polja i krhko ga, fragmentarno rekreiraju, nepredvidivo i nedirgovano. Onda bismo ih delili, te lične, singularne nadrealističke anti-svetove, kao živa komuna duhova i senzibiliteta, daleko od svakog akademskog foruma i dobronomernih falsifikacija. Takav nadrealizam, svojeuman i unapred preotet, još bi imao snagu da učarava i obavezuje, boli i preobražava. Treba izlagati nadrealizam braneći ulaz u njega.

Samoizlaganje nadrealizma. Pripredajući nadrealistički deo izložbe *Avangrada: od dade do nadrealizma*, mahom posvećene periodici i laboratoriji nastanka njihovih izdanja, shvatila sam da su najbolje legende za eksponate već ispisali sami nadrealisti. Što u samim publikacijama, što u memoarskim i esejičkim zapisima. I da bi najduhovitije bilo vratiti se njihovim rečima i samoopisima, izbegavajući raščaravajuću auru klasičnih izložbenih legendi, gde ništa više nije legendarno. Jedan nepažljivi posetilac pitao me je pak zašto nema više legendi-pojašnjenja, dok su oko njega, u visini očiju, kao začaran, lebdeli eksponati sačinjeni od tekstova koji sami ispisuju

svoju istoriju. Još uvek mi taj smeh odzvana u usnim školjkama.

Sebeizlaganje nadrealizma. Najzad, nadrealizam treba nastaniti u sopstvenoj sobi. Kolažima, fotogramima, crnim humorom, citatima, nađenim predmetima. Živim u jednoj takvoj kapsuli, u kojoj sve bubre, primam retke posetioce, pričamo neumoljivo, sve je stih, smejemo se duboko, nikad siti, prošivamo se u snove, fantazme i afekte. Na ulaznim vratima ni broja ni imena. Tu neko nije tu. Samo zidovi go.

Biljana Andonovska

Non-exhibiting of surrealism. Surrealism should not be exhibited. It is better hidden - to enable it to circulate among us like a bugbear and a spectre, or a humorous, novel, conclusive autumn and a shortcut to miracles; so that it can be approached only by those who already possess enough shards of poetry to discover it by themselves (in the street, in the attic mildew, at a flea market, in the back tier of a neighbour's bookshelf), to slip into its magnetic fields, and to recreate it in a fragile and fragmentary fashion, unexpectedly and without directives. These personal, singular surrealist anti-worlds would then be shared

as a living commune of spirits and sensibilities, distant from all the academic fora and well-meaning falsifications. One such surrealism, self-minded and pre-appropriated, would still have power to enchant and obligate, hurt and transform.

Exhibiting of surrealism by itself. While working on the exhibition Avant-garde: From Dada to Surrealism (mostly dedicated to periodicals and magazine printing laboratory), I realised that the best exhibition labels were written by the surrealists themselves, either in their surrealist publications or in their memoirs and essays. I also realised that the most spirited practice would be to return to their own words and self-descriptions, avoiding the disenchanting aura of classical art exhibition labelling, those textual legends where nothing is legendary anymore. One heedless visitor asked me why there were not more labels and explanations while the art exhibition pieces composed of bewitching texts writing out their own histories floated all around him. That laughter still reverberates in my ears.

Self-exhibiting of surrealism. Finally, surrealism should be homed in one's own room – populated by collages, photograms, black humour, quotations, found objects. I live in one such capsule in which everything ferments. I receive visitors on the odd occasion, we talk incessantly, everything is poetry, we laugh profoundly, never satiated, we weave ourselves into dreams, phantasms, and affects. There is no name and no postal number on my door. Someone is not there. Only the walls are burning.

Pavle Levi & Andrej Dolinka



Studio Turbina, Sven Jonke, Ivana Jonke

Aktivitet: 100 godina nadrealizma

Arhitektura i dizajn postavke

Studio Turbina, Sven Jonke, Ivana Jonke

Aktivitet: 100 years of Surrealism

Exhibition Architecture and Design

Svoj pristup radu na arhitekturi i dizajnu izložbenih postavki studio *Turbina* zasniva na težnji da prostor bude shvaćen šire od fizičkog okvira ili neophodne funkcionalne strukture, te da bude posmatran i tretiran kao vid umetničkog odgovora koji nastaje u dijalogu dva podjednako važna sagovornika. S jedne strane, to je širi arhitektonski prostor – već postojeći, izgrađeni ambijent u kom se izlaže (u ovom slučaju, objekat Muzeja savremene umetnosti), a sa druge, program projekta, koji čine kustoski koncept, kao i istorijski i umetnički narativ samih izložbenih eksponata. Ovaj hibridni pristup počiva na uverenju da prostorna postavka po sebi već postaje eksponat koji nastaje u sintezi sa izložbenim eksponatima, sa zadatkom da kreira prošireno značenje i dodatni, pre svega doživljajni sloj, u percepciji posetilaca.

Ovakav način rada kao jednu od osnovnih komponenti podrazumeva istraživanje, a moglo bi se reći i pojgravanje sa presečnim ravnima različitih funkcija prostorne postavke – utilitarne, umetničke, scenske ili dramaturške. Pri tome, kao ključna se nameće sledeća pitanja: u kom trenutku utilitarna funkcija izložbenog prostora postaje sekundarna u odnosu na umetnički izraz? Kada prostor prevazilazi svoju ulogu potpore izložbi i postaje eksponat za sebe? Kada je to opravdano, a kada ipak nije – drugim rečima, da li i kada prostor postaje isuviše dominantan?

Upravo zbog stalne potrebe za otvaranjem novih pitanja i pristupa uspostavljena je ideja i težnja za kolaborativnim pristupom procesima dizajna izložbi. Prilikom rada na projektu *Aktivitet: 100 godina nadrealizma*, ova ideja rezultirala je saradnjom sa Svenom Jonkeom i Ivanom Jonke, autorima koncepta i dizajna postavke izložbe.

Konačno, treba imati u vidu da je studio *Turbina* osnovan i pozicioniran kao dizajnerski i producijski studio i da osnovni smisao svog delovanja vidi upravo u suštinskom povezivanju svih procesa koji čine arhitekturu, dizajn, produkciju, tehničku razradu i izradu izložbenih prostornih postavki. U tom smislu, važno je naglasiti da je i u projektu *Aktivitet: 100 godina nadrealizma* zadržan i dalje razvijan pristup koji podrazumeva učešće velikog broja ljudi različitih profesija, iskustava, znanja i veština. Presudno važno uporište u takvom procesu rada je objedinjavanje složenih, raznorodnih, pa povremeno čak i protivrečnih komponenti (ljudi, pogleda, procesa i alata) – objedinjavanje kako u radnim procesima, tako i u radnom prostoru studija/radionice, što u krajnjem

Studio *Turbina*'s approach to exhibition architecture and design is based on the notion that space should be understood beyond its physical framework or essential functional structure. Instead, it is perceived and treated as a form of artistic response that emerges from the dialogue between two equally important interlocutors. On one hand, there is the broader architectural space—the pre-existing, built environment in which the exhibition is staged (in this case, the building of the Museum of Contemporary Art). On the other, there is the project's program, which encompasses the curatorial concept as well as the historical and artistic narratives conveyed by the exhibited works. This hybrid approach is grounded in the belief that the exhibition layout itself becomes an exhibit, created in synthesis with the displayed objects, with the aim of generating expanded meaning and an additional, primarily experiential, layer in visitors' perception.

A fundamental component of this approach is the exploration—and, to some extent, the playful examination—of the intersecting planes of an exhibition's spatial functions, whether utilitarian, artistic, scenographic, or dramaturgical. In this process, several key questions arise: At what point does the utilitarian function of the exhibition space become secondary to artistic expression? When does space transcend its role as support structure and become an exhibit in its own right? When is such an approach justified, and at what point does space become overly dominant?

This continuous inquiry into new questions and approaches has led to a strong commitment to a collaborative exhibition design process. In the case of the *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* project, this commitment materialized in collaboration with Sven Jonke and Ivana Jonke, authors of the exhibition's spatial concept and design.

Finally, it should be noted that Studio *Turbina* was founded and operates as both a design and production studio, with its mission being the integration of all processes involved in exhibition architecture, design, production, technical development, and fabrication. In this regard, *Aktivitet: 100 Years of Surrealism* maintained and further developed an approach that involves the participation of a large number of professionals from diverse fields, bringing together a wide range of expertise, skills, and experiences. A crucial foundation of this working methodology is the

ishodu kreira izgrađen prostor izlaganja.

U nastavku donosimo autorski tekst Ivane Jonke i Svena Jonkea o konceptu i dizajnu prostorne postavke izložbe:

„Dizajn postavke izložbe nadovezuje se na kustoski okvir kroz slobodnu interpretaciju koncepta „nadrealističkog zida” kako ga je artikulisao Marko Ristić. Ovaj pristup uključuje ekspanziju pregradne plohe iz čisto funkcionalne komponente izložbe u sferu autonomne prostorne instalacije ili megastrukture.

Dizajn sadrži elemente ekscesa, apsurda i igre, pretvarajući razvedenu zidnu frontu u skulpturalnu i konceptualnu značajku koja produktivno preispituje klasične odnose između prostora i eksponata. Umesto da funkcioniše kao neutralna pozadina, zidovi preuzimaju aktivnu ulogu u naraciji izložbe, uvodeći neočekivane prostorne odnose i perceptivne pomake koji potiču posetioca na participaciju i istraživanje.

Oblikovno, ključne reference postavke su Schwittersov *Merzbau* i Proun El Lissitzkog, što je razvidno u naglašenoj fragmentaciji prostora, dekonstrukciji pregradnih elemenata te njihovim neočekivanim odnosima. Ove reference nisu tek formalni citati, već polazišta za reinterpretaciju u savremenom kontekstu, uz poseban naglasak na fluidnost prostora i njegovu otvorenost prema neočekivanim prostornim situacijama. Kompozicije su u osnovi dinamične, konstruktivističke geometrijske forme, koje u pojedinim segmentima poprimaju pomalo labyrinthske karaktere, vodeći posetitelja kroz niz ambijenata različitih intenziteta.

S obzirom na to da i sama zgrada Muzeja (modernistički spomenik kulture arhitektonskog duja Raspopović-Antić) posjeduje određenu razigranost i specifični tok ploha i vizura, struktura postava se delom nadovezuje i na taj zanimljiv arhitektonski jezik, kroz integriranje i potrtavanje njegove unutrašnje logike raznim strategijama poput nadograđivanja, interpolacije i hipertrofije konstruktivnih elemenata te „točkastim” intervencijama u slobodnom prostoru.

U nekim slučajevima intervencija je suptilna, sa elementima koji se formom i materijalitetom stapaјu s postojećim arhitektonskim strukturama, stvarajući iluziju njihove izvornosti. Drugde, oni su sasvim identitetски odvojeni, kao čista interpolacija ili samostalna struktura,

unification of complex, heterogeneous, and at times even contradictory components (people, perspectives, processes, and tools) both within the workflow and the physical workspace of the studio/workshop. Ultimately, this approach shapes the constructed exhibition environment itself.

Below is the original text by Ivana Jonke and Sven Jonke on the concept and design of the exhibition layout:

“The exhibition layout design builds upon the curatorial framework through a free interpretation of the concept of the “surrealist wall,” as articulated by Marko Ristić. This approach expands the partition wall beyond its purely functional role into the realm of an autonomous spatial installation or megastructure.

The design incorporates elements of excess, absurdity, and play, transforming the fragmented wall front into a sculptural and conceptual feature that productively reexamines traditional relationships between space and exhibits. Rather than serving as a neutral background, the walls take on an active role in the exhibition’s narrative, introducing unexpected spatial relationships and perceptual shifts that encourage visitor participation and exploration.

Formally, the key references for the exhibition layout are Schwitters’ *Merzbau* and El Lissitzky’s *Proun*, evident in the pronounced fragmentation of space, the deconstruction of partition elements, and their unexpected interrelations. These references are not merely formal citations but serve as points of departure for reinterpretation in a contemporary context, with a particular emphasis on spatial fluidity and openness to unforeseen spatial encounters. The compositions are fundamentally dynamic, constructivist geometric forms that, in certain segments, take on a slightly labyrinthine character, guiding visitors through a series of environments with varying intensities.

Given that the museum building itself (a modernist cultural monument designed by the architectural duo Raspopović–Antić) possesses a distinctive playfulness and a specific flow of surfaces and perspectives, the exhibition structure partially aligns with this interesting architectural language. This is achieved through the integration and accentuation of its internal logic using various strategies such as augmentation, interpolation,

bilo arhitektonikom, pozicijom ili koloristički, tako da je zona intervencije jasno čitljiva.

Eksponati ili interaktivni punktovi koji zahtevaju posebno isticanje, bilo zbog svoje narativne važnosti ili zbog specifičnih zahtjeva u percepциji, dobivaju vlastite prostorne okvire. To mogu biti samostalne strukture koje ih izdvajaju iz konteksta ili omogućuju sagledavanje iz svih uglova ili ih integrišu u širi prostorni sistem. U tom smislu oni su na tragu Tschumijevih *folies* iz *Parc de la Villette* u Parizu – arhitektonske intervencije koje nisu striktno utilitarne, već funkcionišu kao prostorni akcenti i katalizatori interakcije.

Ovaj koncept živi od razigranosti i prostorne kompozicije te nije strogo oblikovno fiksiran, već ostavlja mesta za prilagodbu i interpretaciju, kako u procesu realizacije, tako i tokom trajanja izložbe. Njegova struktura uključuje ne samo zidove, već i niz drugih prostornih situacija – niše, tribine, rampe, tornjeve, prolaze i prolore – čime se uspostavlja kompleksniji odnos između superstrukture, eksponata i posetitelja.

Gustoća i intenzitet intervencija variraju zavisno o specifičnim zonama izložbe – u nekim delovima one su maksimalističke, gotovo scenografski naglašene, dok su u drugima svedene na diskretnije, ali ciljane geste. Takva fleksibilnost strukture omogućuje postavci da odgovori na širok spektar kontekstualnih, estetskih i funkcionalnih zahteva, ne gubeći pritom na doslednosti.“

and hypertrophy of structural elements, as well as *punctual* interventions in open spaces.

In some instances, the intervention is subtle, with elements that blend seamlessly in form and materiality with the existing architectural structures, creating the illusion of their original presence. In others, the interventions are entirely distinct, functioning as interpolations or autonomous structures—whether through their architectonic form, positioning, or color treatment—ensuring that the intervention zones remain clearly legible.

Exhibits or interactive points requiring special emphasis—whether due to their narrative significance or specific perceptual demands—are given dedicated spatial frameworks. These may take the form of independent structures that isolate them from the broader context, provide a 360-degree view, or integrate them into a larger spatial system. In this sense, they follow the conceptual lineage of Tschumi's *folies* in *Parc de la Villette* in Paris—architectural interventions that are not strictly utilitarian but function as spatial accents and catalysts for interaction.

This concept thrives on playfulness and spatial composition. Rather than being formally rigid, it allows for adjustments and reinterpretations both during its realization and throughout the exhibition's duration. Its structure encompasses not only walls but also a range of other spatial conditions—niches, platforms, ramps, towers, passageways, and openings—establishing a more complex relationship between the superstructure, exhibits, and visitors.

The density and intensity of interventions vary across different zones of the exhibition—some areas adopt a maximalist approach, almost scenographic in their articulation, while others are reduced to more discreet yet deliberate gestures. This structural flexibility enables the layout to respond to a wide range of contextual, aesthetic, and functional demands while maintaining its overall coherence.”

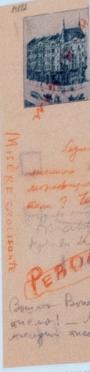






„Симулација је изразито моралан акт.“
Радојица Живановић-Ное, Ване Бор, Ђорђе Јовановић

REVOLUTION AND DECOLONISATION



The days of revolution and
understanding the creative
consciousness. Reflecting on to
Revolution and Decolonisation
precisely because we were
the immediate creators and
participants in the revolution that
gave us the future.

“The days of revolution and
understanding the creative
consciousness. Reflecting on to
Revolution and Decolonisation
precisely because we were
the immediate creators and
participants in the revolution that
gave us the future.”

This conception of art as a
socially influenced remnant
and its influence on many
specific forms of active art
impose on a broad range of
central figures of the period
hands on their writings, lived
and participation in the art.
Bosnian War, the Second
World War became
and the Second Army in the
decades after the war
Detachment (1943), and Re-
sistance (1944-1945).
especially witness Oskar D.
political activities, war, Lubo
and his wife, and his
detention at the Nuremberg

These individual and collec-

tive role of significant figures of

socialist Yugoslavia, as well

as the role of the art

in the formation of the

and the Non-Aligned Move-

РЕВОЛУЦИЈА И ДЕКОЛОНИЗАЦИЈА



Десет репродукција и стручне кутије које су за развојевати
споменика и другим активностима наше подршке
Боснске револуције и деколонизације у Југославији. Џорђе Јовановић
је био један од највећих његовачких националних посталима. Његове ћар-
дничке учење је да се било треба да се ослободи од свакога који је био
западнији од нас. Једини начин да се ослободи је да се врати кајима да ослободи
себе и тим стварима, да се у том стварима видије разлоги по којима
се будеју грешке.

Својим поглављем „Фундација, револуција како концепција“, „деколонизација“ у
којем је уједињен јавни и приватни, учења из економије до
племенског револуција и деколонизације у Југославији подмета
да се уједињују у једном. Радојица Живановић је један од највећих његовачких
јединствених људских карактера који су оставили траг у широком
друштву револуције првог друштвеног и демократичког покрета у Југославији
тада, док је и са србом боравио у Африци, у Уругвају, у Европи, али и у Јапану, Кини, Југославији
и Југословенској Социјалистичкој Републици Србији. Јединствен је и то
што је био један од највећих људских карактера у Југославији, али и један од највећих
јединствених људских карактера у Југословенској Социјалистичкој Републици Србији.

„Симулација је изразито моралан акт.“
Радојица Живановић-Ное, Ване Бор, Ђорђе Јовановић



ПЕДАГОГИЈА НАДРЕАЛИЗМА

PEDAGOGY
OF SURREALISM



Surrealism is a movement that originated from the desire to explore the hidden aspects of the mind, particularly those associated with dreams and imagination. It is characterized by a focus on the irrational and the subconscious, often using imagery and techniques that challenge conventional logic and reality.

The term "surrealism" was coined by the French poet André Breton in 1924, and it quickly gained popularity among artists, writers, and philosophers across the world.

Surrealist art is often characterized by its dreamlike quality, where reality and fantasy are intertwined.

One of the most famous surrealist movements is Dadaism, which originated in Zurich, Switzerland, during World War I.

Dadaists rejected traditional values and sought to express their dissatisfaction with society through their art.

Another important aspect of surrealism is its focus on the power of imagination and the potential for it to transform the world.

For example, the artist Salvador Dalí once said, "I want to create a new world, not by painting it, but by living it."

This quote reflects the core belief of surrealism: that art can change the way we perceive the world and ourselves.

In addition to painting and sculpture, surrealism also influenced literature, film, and music.

For instance, the novel "Ulysses" by James Joyce is considered a seminal work of surrealism.

Overall, surrealism has had a profound impact on art and culture, challenging us to think beyond what we see and imagine what could be.

Sometimes, across the world, other forms of education are more effective than traditional methods. For example, in some countries, children are taught through play-based learning, which is believed to be more effective than traditional classroom instruction. In other countries, children are taught through experiential learning, which involves hands-on activities and practical applications of knowledge. In still others, children are taught through inquiry-based learning, which involves problem-solving and critical thinking skills.

These different approaches to education have led to some interesting results, such as higher achievement rates and better retention rates.

However, there are also some drawbacks to these alternative forms of education, such as lower test scores and less academic rigor.

Overall, the best form of education is likely to depend on the individual student's needs and interests.

It is important to remember that all forms of education have their place and value.

Traditional education is still the most common form of education in many countries, and it has its own strengths and weaknesses.

Play-based learning, for example, can be very effective for young children who are still developing their cognitive abilities.

However, it may not be suitable for older students who need more structured and rigorous instruction.

Experiential learning can be very effective for students who are interested in practical applications of knowledge.

However, it may not be suitable for students who are interested in theoretical concepts.

Inquiry-based learning can be very effective for students who are interested in problem-solving and critical thinking skills.

However, it may not be suitable for students who are interested in memorization and rote learning.

Overall, the best form of education is likely to depend on the individual student's needs and interests.



ИГРА

PLAY



Изложбените су способности за креативну игру и традиција разновидност на симболичните изразителни методи, којима изразувајат реалноста и неизразите, ако и да то е склона и јасно. Иако тие не се обично симболични, тукашни пристапови и креативни начин на изразување најчесто се користат во писмените и уметничките форми и добија неочекуваните резултати и драматични истории, да се кршеат традиционални норми и вредности. Погодете ги исклучувањата на изложбите, коишто имаат за цел да спроведат игру, детска и забава и усмешливите емоции.

Овој сектор донесе на посетитеја неколку дела изложбене кои се чинат кај младите и старијите, ако и да то е склона и јасно. Иако тие не се обично симболични, тукашни пристапови и креативни начин на изразување најчесто се користат во писмените и уметничките форми и добија неочекуваните резултати и драматични истории, да се кршеат традиционални норми и вредности. Погодете ги исклучувањата на изложбите, коишто имаат за цел да спроведат игру, детска и забава и усмешливите емоции.

Следниот дел од овие донесе на посетитеја неколку дела кои се чинат кај младите и старијите, ако и да то е склона и јасно. Иако тие не се обично симболични, тукашни пристапови и креативни начин на изразување најчесто се користат во писмените и уметничките форми и добија неочекуваните резултати и драматични истории, да се кршеат традиционални норми и вредности. Погодете ги исклучувањата на изложбите, коишто имаат за цел да спроведат игру, детска и забава и усмешливите емоции.

Следниот дел од овие донесе на посетитеја неколку дела кои се чинат кај младите и старијите, ако и да то е склона и јасно. Иако тие не се обично симболични, тукашни пристапови и креативни начин на изразување најчесто се користат во писмените и уметничките форми и добија неочекуваните резултати и драматични истории, да се кршеат традиционални норми и вредности. Погодете ги исклучувањата на изложбите, коишто имаат за цел да спроведат игру, детска и забава и усмешливите емоции.

The curators regarded the capacity for creative play and ludic thinking as the most important human trait, the fundamental mode of art, and the primary means of approaching the unconscious. In the context of our exhibition, the latter was approached through the theme of "play". Play emerges as an authorized method to dynamize thought, reveal the performativity of thinking and action in history, create a privileged ground and fellowship of free, dare, and joyful contact and interaction between the author, the work, and the audience across different eras.

This section highlights the various ways in which our curators employed play and humor to approach the theme of "play" and to encourage visitors to observe, analyze and engage with art itself in its various forms. Techniques such as satire, irony, assemblage, detective games, and humor are being used here to highlight the playful nature of art and the performative aspect of games. The theme of journalistic play and such playful formats of artistic expression significantly influenced subsequent regional and global art.

Thus, this section features several works from the "long tradition of playfulness," opening up a new perspective on the playful nature of art. Kick (Kick) by an unknown author (possibly Milos Ondracic, 1928) and Crossing (Ukripte) by Nata Parpotic (1994).



ДУШИ
ИЗЛУЧЕВАЊА

Aktiviteti / Aktivitets

Nagradni konkurs za video-rad inspirisan stvaralaštvom Stevana Živadinovića – Vana Bora, namenjen učenicima srednjih škola; radionica održana 28. marta 2024. Organizator: Narodna biblioteka Bor.

59. Dečji oktobarski salon, nacionalni likovni konkurs s temom *S druge strane stvarnosti*; izložba radova održana od 5. oktobra do 13. novembra 2024. Muzej primenjene umetnosti, Beograd. Na konkurs se javilo preko 1000 dece uzrasta od 4 do 14 godina.

Dečiji klub Muzeja savremene umetnosti, 12 radionica održanih od 17. novembra do 22. decembra 2024. godine. Radionice za uzrast od 7 do 10 godina osmisile i vodile likovne umetnice i pedagoškinje Vera Večanski i Marija Pavlović. Za uzrast od 11 do 14 godina radionice ostvarene u saradnji sa studentima Fakulteta likovnih umetnosti, predmet Metodika nastave.

Dečiji klub Muzeja savremene umetnosti / Children's Club of the Museum of Contemporary Art



Award Competition for a Video Artwork Inspired by the Art of Stevan Živadinović – Vane Bor, intended for high school students; workshop held on March 28, 2024. Organized by the National Library of Bor.

The 59th Children's October Salon, a national art competition on the theme *On the Other Side of Reality*; exhibition held from October 5 to November 13, 2024. Museum of Applied Art, Belgrade. Over 1,000 children aged 4 to 14 participated in the competition.

Children's Club of the Museum of Contemporary Art, a series of 12 workshops held from November 17 to December 22, 2024. Workshops for children aged 7 to 10 were conceived and led by visual artists and educators Vera Večanski and Marija Pavlović. Workshops for children aged 11 to 14 were conducted in cooperation with students from the Faculty of Fine Arts, the *Teaching Methodology* course.

The 43rd Matić Days, Ćuprija. Poetry competition for the best poem based on preselected verses by Dušan Matić; intended for school children. Award recipients: Vasilisa Milojković and Katarina Milojković. Quiz *What Do You Know About Matić*; winners: Lena Petrović, Dunja Nikolić, Lena Erić, Veljko Andrijević, Tijana Đorđević, Milica Jakovljević. Organizer: Dušan Matić National Library, Ćuprija, September 2024.

Performance *The Bokeh Effect*, performed by students of the Bogdan Šuput School of Design, Novi Sad: Nataša Ivančević, Matea Radović, Ana Pekić, Milica Petrović, Marija Peškova, Milica Draganović, Mia Radibratović. Production and organization: Anna Belorukova, workshop concept and facilitator; Dragan Vojvodić, teacher at the Bogdan Šuput School of Design; kuda.org Center. Project production and organization: Zoran Pantelić, Borka Stojić, Zsolt Polgar.

Young Surrealists' Day, a presentation of all activities engaging children and youth realized during the project, followed by a gathering with the participating children. Museum of Contemporary Art, Belgrade, February 24, 2025.

Work with Students, Professional Practice

Experimental Film *The DE-DE-DE-DedY-N-a-c*, student participants: Anđela Joknić, Emilija Raketić, Milica Mojsilović and Jovana Andelković, directed by D. Bošković. Organized by the Faculty of Philology and Arts, Kragujevac.

Professional Practice for students from various departments



Dis Giselle, zvučna predstava i instalacija / *Dis Giselle*, a sound-based performance and installation

43. Matičevi dani, Ćuprija. Konkurs za najlepšu pesmu na zadate stihove Dušana Matića, za školsku decu. Nagrađeni: Vasilisa Milojković i Katarina Milojković. Kviz „Šta znaš o Matiću”; nagrade: Lena Petrović, Dunja Nikolić, Lena Erić, Veljko Andrijević, Tijana Đorđević, Milica Jakovljević. Organizator: Narodna biblioteka „Dušan Matić”, Ćuprija, septembar 2024.

Performans *Efekat Bokeh*, učenici Srednje škole za dizajn „Bogdan Šuput”, Novi Sad: Nataša Ivančević, Matea Radović, Ana Pekić, Milica Petrović, Marija Peškova, Milica Draganović, Mia Radibratović; produkcija i organizacija: Anna Belorukova, koncept i voditeljka radionice; Dragan Vojvodić, nastavnik Srednje škole za dizajn „Bogdan Šuput”; Centar kuda.org; produkcija i organizacija projekta: Zoran Pantelić, Borka Stojić, Zsolt Polgar.

Dan mladih nadrealista, predstavljanje svih aktivnosti koje su uključivale decu i mlade realizovanih tokom trajanja projekta i druženje sa decom učesnicima programa. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 24. februar 2025.

of the Faculty of Philosophy, University of Belgrade; Belgrade Business and Arts Academy of Applied Studies, Department of Arts and Design; Faculty of Fine Arts (*Methodical Practices* course).

Inclusive Programs

Dis Giselle, a sound-based performance and installation inspired by the ballet *Giselle*. Concept, text, artistic direction, and collaborators: Saša Asentić, Jelena Stefanoska, Olivera Kovačević Crnjanski, Frosina Dimovska, Violeta Vlaški, Boris Dončić; Emmilou Rössling, Rastko Ilić, Dunja Crnjanski; Mirjana Raić Tepić; Nataša Murge Savić. Production: Per.Art; support: National Academy of the Arts, Oslo, Milan Petrović School with a Student Dormitory. Museum of Contemporary Art, Belgrade, November 14–18, 2024.

Something Very Special, a performative lecture by Dalibor Šandor, created as part of the *DIS_Lecture* project – a series of performative lectures by artists with intellectual disabilities,

Rad sa studentima, stručna praksa

Eksperimentalni film *The DE-DE-DE-DedY-N-a-c*, učesnice studentkinje: Andjela Joknić, Emilia Raketić, Milica Mojsilović i Jovana Andelković, režija: D. Bošković, organizator Filološko-umetnički fakultet (Kragujevac).

Stručna praksa studenata različitih smerova Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu; Beogradske akademije poslovnih i umetničkih strukovnih studija, Odsek za umetnost i dizajn, Fakultet likovnih umetnosti (predmet Metodičke prakse).

Inkluzivni programi

Dis Giselle, zvučna predstava i instalacija zasnovana na izvođenju plesne predstave *Žizela / Giselle*. Koncept, tekst i umetničko vodstvo i saradnici: Saša Asentić, Jelena Stefanoska, Olivera Kovačević Crnjanski, Frosina Dimovska, Violeta Vlaški, Boris Dončić; Emmilou Rössling, Rastko Ilić, Dunja Crnjanski; Mirjana Raić Tepić; Nataša Murge Savić. Producija: Per.Art; podrška: Nacionalna akademija umetnosti Oslo, ŠOSO „Milan Petrović“ sa Domom učenika. Muzej savremene umetnosti, Beograd 14–18. novembar 2024.

Nešto veoma posebno. Izvedbeno predavanje Dalibora Šandora nastalo je u okviru projekta *DIS_Lecture* – serije izvedbenih predavanja koja drže umetnici sa intelektualnim invaliditetom, pozvani da na njima svojstven način prisvoje ovaj izvedbeni format i kritički preispitaju njegove ableističke odlike. Producija: Saša Asentić & *Dis- is not included* projekat (Berlin); partner: Per.Art; Muzej savremene umetnosti, Beograd, 5. decembar 2024, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 16. januar 2025.

Snovi u prostoru, izložba Udruženja Prostor, posvećenog unapređenju zaštite mentalnog zdravlja i psiho-socijalnog osnaživanja i oporavka osoba sa problemima mentalnog zdravlja. Muzej primenjene umetnosti, galerija „Mladi“, Beograd, od 14. novembra do 20. decembra 2024.

Radionica „dubinskog crteža“. Javna radionica za širu publiku umetnika Gorana Stojčetovića. Stojčetović praktikuje i razvija tehniku „dubinskog crteža“ u terapeutске svrhe u radu sa pacijentima i lekarima Klinike za psihijatriju Vojnomedicinske akademije u Beogradu. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 8. mart 2025.

invited to appropriate this format in their own unique way and critically examine its ableist features. Production: Saša Asentić & *Dis- is not included* project (Berlin); partner: Per.Art. Museum of Contemporary Art, Belgrade, December 5, 2024; Museum of Applied Art, Belgrade, January 16, 2025.

Dreams in Space, an exhibition organized by *Prostor Association*, dedicated to improving mental health protection, as well as psychosocial empowerment and recovery of individuals experiencing mental health challenges. Museum of Applied Art, *Mladi* Gallery, Belgrade, November 14 – December 20, 2024.

Workshop of “deep drawing”. Public workshop, open to all, conducted by artist Goran Stojčetović. The workshop engages public in the method of „deep drawing“ for therapeutic purposes which Stojčetović has been practising and developing with the patients and doctors of the Psychiatric Clinic at Military Medical Academy Hospital.

Performance

Marija Ručara, a stage interpretation of the eponymous 1935 poem by Dušan Matić and Aleksandar Vučo. Hleb Theater; directed and dramaturgy by Sanja Krsmanović Tasić; performed by Marta Keler, Jugoslav Hadžić, Danilo Karapandža, Sanja Krsmanović Tasić; music: Jugoslav Hadžić; set design and costumes: Hleb Theater; set construction: Nikola Tasić; program and poster design: Danilo Karapandža; photography: Anastasia Tasić; project consultant: Srđan Atanasovski. Museum of Contemporary Art, Belgrade, October 30, 2024; Museum of Applied Art, December 7, 2024, and January 30, 2025.

Artistic Projects

Mushroom: Irregular Traffic Signs, by Andrej Dolinka and Pavle Levi, based on the book *Strip Stop* by Oskar Davičo and Predrag Nešković. Signs installed in Belgrade, at Ušće Park, Vuka Karadžića Street, Obilićev Venac, and 1300 Kaplara Street. December 2024 – February 2025.

Discussion of the project with Pavle Levi, Andrej Dolinka, Predrag Nešković, Biljana Andonovska, Bojan Marković, and Aleksandra Mirčić. Museum of Contemporary Art, Belgrade, December 12, 2024.

Between 1 ~ 8, a sound-ambient installation. Performers: Zsolt Polgar, Ilija Belorukov, Zoran Pantelić. Production: kuda.org. Performed on the second day of the International Conference *Nad/Realizmom* at the Museum of Contemporary

Predstava

Marija Ručara, scenska interpretacija poeme Dušana Matića i Aleksandra Vuča iz 1935. Hleb teatar; režija i dramaturgija: Sanja Krsmanović Tasić; igraju: Marta Keler, Jugoslav Hadžić, Danilo Karapandža, Sanja Krsmanović Tasić, muzika: Jugoslav Hadžić; scenografija i kostim: Hleb teatar; izrada scenografije: Nikola Tasić, dizajn programa i postera: Danilo Karapandža; fotografija: Anastasia Tasić; konsultant na projektu: Srdan Atanasovski. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 30. oktobar 2024; Muzej primenjene umetnosti, 7. decembar 2024. i 30. januar 2025.

Umetnički projekti

Pečurka: znakovi izričitih naredbi, Andreja Dolinke i Pavla Levija, po knjizi *Strip stop* Oskara Daviča i Predraga Neškovića. Znakovi postavljeni u Beogradu, u parku Ušće, ulicama Vuka Karadžića, Obilićev venac i Ulici 1300 kaplara. Decembar 2024. – februar 2025. Diskusija o projektu: Pavle Levi, Andrej Dolinka, Predrag Nešković, Biljana Andonovska, Bojan Marković i Aleksandra Mirčić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 12. decembar 2024.

Između 1 ~ 8, zvučno-ambijentalna instalacija. Izvođači: Zsolt Polgar, Ilia Belorukov, Zoran Pantelić. Producija: kuda.org. Izvedeno drugog dana Međunarodnog skupa *Nad/realizmom* u Muzeju savremene umetnosti, 28. novembra 2024.

HUSH! CAUTION! ECHOLAND! Hauarda Slejtera; govorni performans u organizaciji kuda.org. Muzej savremene umetnosti, 8. februar 2025.

Konferencija

Nad/realizmom 1924/2024 – Međunarodni naučni skup u organizaciji Instituta za književnost i umetnost, koji je okupio 50 učesnika iz celog sveta. Održan je od 27. do 30. novembra u Institutu za književnost i umetnost, Muzeju savremene umetnosti i Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu.

Predavanja i okrugli stolovi

Prvih sto godina: Vizuelne prakse francuskog i srpskog nadrealizma, prof. dr Dijana Metlić, Akademija umetnosti Novi Sad; Zamak kulture, Vrnjačka Banja, 20. novembar 2024; Muzej primenjene umetnosti, 9. januar 2025.

Art, Belgrade, November 28, 2024.

HUSH! CAUTION! ECHOLAND! by Howard Slater; a spoken-word performance organized by kuda.org. Museum of Contemporary Art, Belgrade, February 8, 2025.

Conference

Sur/realism 1924/2024 – International scientific conference organized by the Institute for Literature and Arts, bringing together 50 participants from around the world. Held from November 27 to 30 at the Institute for Literature and Arts, Museum of Contemporary Art, and Museum of Applied Art in Belgrade.

Lectures and Roundtables

The First Hundred Years: Visual Practices of French and Serbian Surrealism, Prof. Dr. Dijana Metlić, Academy of Arts, Novi Sad; Zamak Kulture, Vrnjačka Banja, November 20, 2024; Museum of Applied Art, January 9, 2025.

In Front of the Wall, A Method of Irrational Cognition of Reality, Dr. Dejan Sretenović, Museum of Contemporary Art, Belgrade, November 23, 2024.

Draft of the Present – Discussion on Outline for the Phenomenology of Irrational (1931) by Koča Popović and Marko Ristić, panel discussion/roundtable. Participants: Biljana Andonovska (Institute for Literature and Arts, Belgrade), moderator; Branko Aleksić (Paris); Petar Jevremović (Faculty of Philosophy, Belgrade); Jovan Bukumira (Institute for Literature and Arts, Belgrade). Museum of Applied Art, Belgrade, November 25, 2024.

Belgrade Surrealism and Photography in the Kingdom of Yugoslavia Between the Wars, Prof. Dr. Lovorka Magaš Bilandžić, Faculty of Philosophy, University of Zagreb. Museum of Applied Art, Belgrade, November 30, 2024.

Breton's Manifesto in Serbian Surrealism, Prof. Dr. Jelena Novaković, Faculty of Philology, University of Belgrade. Museum of Contemporary Art, Belgrade, December 7, 2024.

Elegy for the Bull-Giraffe, Prof. Dr. Goran Jureša, Faculty of Technical Sciences, Novi Sad. Museum of Applied Art, Belgrade, December 18, 2024.



Pavle Levi i Andrej Dolinka, Pečurka: Znakovi izričitih naredbi / Mushroom: Irregular Traffic Signs, 2024.

Pred jednim zidom, jedna metoda iracionalne spoznaje stvarnosti, dr Dejan Sretenović, Muzej savremene umetnosti, 23. novembar 2024.

Nacrt današnjice – Razgovor o Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog (1931) Koče Popovića i Marka Ristića, tribina / okrugli sto. Učesnici: Biljana Andonovska (Institut za književnost i umetnost, Beograd), moderatorka; Branko Aleksić (Pariz); Petar Jevremović (Filozofski fakultet, Beograd); Jovan Bukumira (Institut za književnost i umetnost, Beograd). Muzej primenjene umetnosti, 25. novembar 2024.

Beogradski nadrealizam i fotografija u Kraljevini SHS / Jugoslaviji između dva svjetska rata, prof. dr Lovorka Magaš Bilandžić, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Muzej primenjene umetnosti, 30. novembar 2024.

Bretonov Manifest u srpskom nadrealizmu, prof. dr Jelena Novaković, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu. Muzej savremene umetnosti, 7. decembar 2024.

The Mystery of Pink Cloud No. 10, Dragana Stevanović, Academy of Arts, Novi Sad. Museum of Applied Art, Belgrade, January 11, 2025.

Subversive Pedagogy of Belgrade Surrealism: Aleksandar Vučo and Dušan Matić, The Feats of the ‘Five Cockerels’ Gang, Dr. Ainsley Morse, California State University, San Diego, and Dr. Aleksandar Bošković, Columbia University. Museum of Contemporary Art, Belgrade, December 26; via the ZOOM platform.

Framing Flux: Uncertainty in Surrealist Photography, Belgrade-Paris-Prague, Krzysztof Fijałkowski, Norwich University of the Arts, UK. Museum of Contemporary Art, Belgrade, January 18, 2025, via the ZOOM platform

Direct Action – Surrealism? Radical Tactics between Theory and Praxis, Abigail Susik, Willamette University in Oregon. Museum of Contemporary Art, Belgrade, February 27, 2025.

Elegija za bik-žirafu, prof. dr Goran Jureša, Fakultet tehničkih nauka, Novi Sad. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 18. decembar 2024.

Misterija ružičastog oblaka br. 10, Dragana Stevanović, Akademija umetnosti Novi Sad, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 11. januar 2025.

Subverzivna pedagogija beogradskog nadrealizma: Aleksandar Vučo i Dušan Matić, Podvizi družine „Pet petlića”, dr Ejnsli Mors, Državni univerzitet Kalifornije, San Diego, i dr Aleksandar Bošković, Univerzitet Kolumbija. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 26. decembar; platforma ZOOM.

Fluks kadriranja: Neizvesnost u nadrealističkoj fotografiji, Beograd-Pariz-Prag, Kšištof Fijalkovski, Univerzitet umetnosti u Noriču, Velika Britanija. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 18. januar 2025; platforma ZOOM.

Nadrealizam – direktna akcija? Taktike između teorije i prakse, dr Abigejl Susik, Univerzitet Vilamet, Oregon. Muzej savremene umetnosti, Beograd, 27. februar 2025.

Posebna izdanja

Zbornik radova *Javni Dedinac*, urednici Dragan Bošković i Mirko Demić, izdavač Filološko-umetnički fakultet i Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, Kragujevac.

Milan Dedinac, *Pesme iz dnevnika zarobljenika br. 60211*, reprint, urednici: Časlav Nikolić, S. Rajićić Perić i Vladimir Perić, izdavač: Filološko-umetnički fakultet i Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, Kragujevac.

Milan Dedinac, *I zrak i mrak*, audio-knjiga, izbor: Časlav Nikolić i Svetlana Rajićić Perić, priredio i poeziju čitao: Miloš Milojević; izdavač: Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, Kragujevac.

Zbornik radova sa konferencije Nad/realizmom. U pripremi, datum izdavanja 2026. Prir. Biljana Andonovska, Sanja Bahun, Jovan Bukumira i Bojan Jović.

Nova svedočanstva. Izložbena časopisna publikacija predstavlja savremenu, dijalošku reartikulaciju časopisa *Svedočanstva*, koji je izlazio u osam brojeva između novembra 1924. i februara 1925. godine. *Nova svedočanstva* štampana su mesečno u limitiranom tiražu u periodu od 19. oktobra do 25. februara 2025. godine. Izdavač: Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Special Editions

Collected Papers: *Public Dedinac (Javni Dedinac)*, editors Dragan Bošković and Mirko Demić, published by the Faculty of Philology and Arts and the National Library “Vuk Karadžić,” Kragujevac.

Milan Dedinac, *Poems from the Diary of Prisoner No. 60211 (Pesme iz dnevnika zarobljenika br. 60211)*, reprint edition, editors: Časlav Nikolić, S. Rajićić Perić, and Vladimir Perić; published by the Faculty of Philology and Arts and the National Library “Vuk Karadžić,” Kragujevac.

Milan Dedinac, *Air and Darkness (I zrak i mrak)*, audiobook, selection by Časlav Nikolić and Svetlana Rajićić Perić, editors; poetry read by Miloš Milojević; published by the National Library “Vuk Karadžić,” Kragujevac.

Conference proceedings from the conference *Sur/realism*. Forthcoming, 2026. Eds Biljana Andonovska, Sanja Bahun, Jovan Bukumira and Bojan Jović.

Nova Svedočanstva (New Testimonies), an exhibition journal publication representing a contemporary, dialogical rearticulation of the magazine *Svedočanstva* (Testimonies), which was published in eight issues between November 1924 and February 1925. *Nova Svedočanstva* were printed monthly in a limited run from October 19 to February 25, 2025. Published by the Museum of Contemporary Art, Belgrade.

1st issue: *How to Exhibit Surrealism?*, November 2024.
2nd issue: *Children's Surrealist Creativity*, December 2024.
3rd issue: *Literary Notebook*, January 2025.
4th issue: *New Notes from a Darkened House*, February 2025.

Dorđe Jovanović, Dorđe Kostić, Oskar Davičo. Traces; Four Sides – And So On, facsimile edition (Četiri strane – I tako dalje). Editors: Bojan Jović, Biljana Andonovska, Jovan Bukumira. Institute for Literature and Arts, Belgrade, 2024.

Svedočanstva, facsimile edition. Editors: Bojan Jović, Biljana Andonovska, Jovan Bukumira. Institute for Literature and Arts, Belgrade, 2024.

Web presentation

New web presentation of the project *The European context of Serbian surrealism*, www.nadrealizam.org

1. broj: Kako izlagati nadrealizam?, novembar 2024.
2. broj: Dečije nadrealističko stvaralaštvo, decembar 2024.
3. broj: Književna sveska, januar 2025.
4. broj: Novi zapisi iz pomračenog doma, februar 2025.

Đorđe Jovanović, Đorđe Kostić, Oskar Davičo. *Tragovi; Četiri strane – I tako dalje. Fototipsko izdanje*. Prir. Bojan Jović, Biljana Andonovska, Jovan Bukumira. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2024.

Svedočanstva. Fototipsko izdanje. Prir. Bojan Jović, Biljana Andonovska, Jovan Bukumira, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2024.

Internet prezentacija

Novi sajt o srpskom nadrealizmu u okviru projekta *Evropski kontekst srpskog nadrealizma*: www.nadrealizam.org

Nad/realizmom (1924/2024). Međunarodni naučni skup, treći dan skupa, Muzej primenjene umetnosti, Beograd / *Sur/realism (1924/2024)*. International scientific conference, third day of conference, Museum of Applied Art, Belgrade



Kataloški podaci / Catalogue Data

UVOD / INTRODUCTION

Aleksandar Vučo

Ako se još jednom setim ili Načela, Beograd, 1929.
Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“ /
University Library „Svetozar Marković“

Aleksandar Vučo

Koren vida, Beograd, 1928.
Porodična kolekcija Beke Vučo / Family collection
of Beka Vučo

Aleksandar Vučo

Krov nad prozorom, Beograd, 1926.
Porodična kolekcija Beke Vučo / Family collection
of Beka Vučo

Aleksandar Vučo

Nemenikuće Ćirilo i Metodije, Nadrealistička izdanja,
Beograd, 1932.
Vuk Čosić, lična arhiva / personal archive

André Breton

Manifest du surréalisme. Poisson soluble, Paris,
1924.

Primerak s posvetom Marku Ristiću / Copy with a
dedication to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

*Anketa o opravdanosti osnivanja pokreta / Enquête:
Justification for Establishing a Movement*, 1930.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Čitati samo u ogledalu, Pozivno pismo za osnivački
sastanak nadrealističke grupe u Beogradu / *Read
Only in the Mirror*, Invitation letter for the founding
meeting of the surrealist group in Belgrade, 22.
januar 1930.

Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istoriski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Hipnos, mesečna revija za intuitivnu umetnost /
Hypnos: Monthly Review for Intuitive Art, 2,
Beograd, 1922-1923.

Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Koča Popović, Marko Ristić

Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog,
Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Kolaž sastavljen od isečaka iz prvog broja časopisa
Svedočanstva / Collage composed of clippings from
the first issue of *Testimonijs*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Kolaž sastavljen od isečaka iz prvog broja časopisa
Putevi / Collage composed of the clippings in the
first issue of *Paths*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Kolaž sastavljen od isečaka iz prvog broja nove
serije časopisa *Putevi* / Collage composed of
clippings from the first issue of the new series of
Paths
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Kolaž sastavljen od isečaka iz drugog broja nove
serije časopisa *Putevi* / Collage composed of
clippings from the second issue of the new series
of *Paths*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Marko Ristić
Kolaž na knjizi Andre Bretona *Les pas perdus*
[Izgubljeni koraci], Pariz, 1924. / Collages on André
Breton's book *Les pas perdus* [The Lost Steps]
Paris, 1924

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Marko Ristić
Bez naziva / Untitled
kolaž na kartonu / collage on cardboard, 28 x 23 cm
Privatna kolekcija VM / Private collection VM

Marko Ristić
Koje su pobude i kakvi su uspesi školske filozofije,
Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Marko Ristić
Od sreće i od sna, Beograd, 1925.
Porodična kolekcija Beke Vučo / Family collection
of Beka Vučo

Milan Dedinac
Javna ptica, Beograd, 1926.
Univerzitetska biblioteka "Svetozar Marković" /
University Library „Svetozar Marković“

Nacrt za jednu od preliminarnih strana almanaha
Nemoguće. L'impossible / Sketch of one of the
preliminary pages of the almanac *Nemoguće. The
Impossible*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Nacrt i štampani prospectus koji je najavljivao almanah
Nemoguće. L'impossible / Sketch and draft of
the printed prospectus announcing the almanac
Nemoguće. The Impossible
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Nacrti korica za drugi broj časopisa *Nadrealizam
danasa i ovde* / Drafts cover for the second issue of
Surrealism Today and Here, Beograd, januar 1932.

Nadrealizam danas i ovde (NDIO), 1, Nadrealistička
izdanja, Beograd, 1931-1932. ur. / Ed. Đorđe
Jovanović
Vuk Čosić, lična arhiva / personal archive

Nadrealizam danas i ovde (NDIO), Nadrealistička
izdanja, 2-3, Beograd, 1931-1932. ur. / Ed. Đorđe
Jovanović
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Nemoguće. L'impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd, maj 1930.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Nikola Vučo
Bez naziva (Jelka Vučo) / Untitled (Jelka Vučo), 1929.
fotografija / photograph, 14,7 x 9,7 cm
Poklon Nikole Vuča / Gift of Nikola Vučo
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Omotnica pošiljke časopisa *La revolution Surrealiste* /
La revolution Surrealiste mailing envelope
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić
Položaj nadrealizma u društvenom procesu,
Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Oskar Davičo
Anatomija, Beograd, 1930.
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Petar Popović
Neću, testera stvarnosti, Beograd, 1931.
Vuk Čosić, lična arhiva / personal archive

Pismo i koverta Andrea Bretona upućeno Marku
Ristiću, 1. decembar 1924. / Letter and Envelope
from André Breton to Marko Ristić, December 1,
1924
Arhiv avangarde - Egidio Marzona, Državna
umetnička zbirka, Dresden / Archiv der Avantgarden
– Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen
Dresden

Prospekti koji najavljuju različite brojeve časopisa
Nadrealizam danas i ovde / Announcements of
various issues of *Surrealism Today and Here*,
1931-1932.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Putevi, 1-2, Beograd, 1922. ur. / Eds. Milan Dedinac,
Marko Ristić, Dušan Timotijević
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Rade Drainac, Solomon Moni de Buli / Monny de
Bouilly
Dve avanturističke poeme, Beograd, 1926.
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Radojica Živanović-Noe
Kliše za ilustraciju na naslovnoj strani prvog broja
časopisa *Nadrealizam danas i ovde* / Plate for
the illustration on the cover of the first issue of
Surrealism Today and Here, Beograd, januar 1931.
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Radojica Živanović-Noe
Četiri klišeza za satirično-parodičnu stranu *Ibrovac*
u prvom broju časopisa *Nadrealizam danas i ovde* /
Four plates for the satirical-parodic section *Ibrovac*
in the first issue of *Surrealism Today and Here*,
Beograd, januar 1931.
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Ručno crtano dizajnersko rešenje za štampani
pamflet najave za časopis *Nemoguće. L'impossible* /
Hand-drawn design for the advertisement for
Nemoguće. The Impossible
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Sadržaj časopisa *Nemoguće. L'impossible* kucan na
mašini sa ručno pisanim korekturama / Contents of
Nemoguće. The Impossible, proofs in hand
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archive

Solomon Moni de Buli / Monny de Bouilly
Antena smrti, Beograd, 1927.
Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“ /
University Library "Svetozar Marković"

Solomon Moni de Buli / Monny de Bouilly, Risto
Ratković
Leviatan, Beograd, 1927.
Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“ /
University Library "Svetozar Marković"

Stevan Živadinović - Vane Bor
Manifest / Manifesto
akvareli i tuš na papiru / watercolour and Indian ink
on paper, 32,4 x 21 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Svedočanstva, 1–8, Beograd, 1924–1925.
ur. / Eds. Rastko Petrović, Marko Ristić, Dušan
Matić, Aleksandar Vučo
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

50 u Evropi, 1928–1933, 1–5, Beograd
ur. / Ed. Zvezdan Vujačinović
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

„Belgrade, 25 décembre 1930“, *Le Surrealisme au service de la révolution*, 3, Paris, 1931.

Dušan Matić
„Hronike. O Fojdovoj psihanaliziji“ [“Chronicles. On Freud's Psychoanalysis”], *Putevi. Nova serija*, 2,
Beograd, 1923.

Marko Ristić
„Nadrealizam“ [“Surrealism”], *Svedočanstva*, 1,
Beograd, 21. novembar 1924.

M. R.
“La Révolution Surréaliste”, *Svedočanstva*, 5,
Beograd, 1924.

Reklama za *Svedočanstva* / Advertisement for
Testimonies, La Révolution surréaliste, 1, Paris,
decembar 1924.

NADSTVARNO: NESVESNO I JAVNO / THE SURREAL—THE UNCONSCIOUS AND THE PUBLIC

Dušan Matić
*Ostaje da se opet sastavi / It Remains to Be
Reassembled*, 1930–1975.
flomaster na papiru / marker on paper, 36,5 x 24 cm
Narodna biblioteka “Dušan Matić”, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Dušan Matić
Bez naziva / Untitled, 1930–1975.
flomaster i olovka na papiru / marker and pencil on
paper, 37 x 24 cm
Narodna biblioteka “Dušan Matić”, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Dorđe Kostić
Crtanje / Drawing, 1930.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
19 x 13 cm
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Dorđe Kostić
Crtanje / Drawing, 1930.

razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
21 x 11 cm
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Dorđe Kostić
Bez naziva / Untitled, 1929.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
20 x 16,5 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dorđe Kostić
Bez naziva / Untitled, 1929.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
17,5 x 14,7 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dorđe Kostić
Crtanje / Drawing, 1930.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
20,2 x 15,8 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dorđe Kostić
Crtanje / Drawing, 1929.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
31,5 x 20,8 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Goran Stojčetović
Potok / Stream, 2016 -
hemijska olovka, flomaster, marker, pastel, grafitna,
karmin, toner za krećenje na papiru / drawing,
ballpoint pen, felt-tip pen, marker, pastel, graphite,
lipstick, colouring toner on paper, 50 cm x 2000 cm i
u nastanku / and ongoing

Marko Ristić
Fotogram (8) / Photogram (8), 1928. (1926?)
fotogram / photograph, 14 x 9 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Marko Ristić
Fotogram (9) / Photogram (9), 1928. (1926?)
fotogram / photograph, 14 x 9 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Marko Ristić
Devojka / Girl
mastilo i tuš u boji na papiru / ink and coloured
Indian ink on paper, 17 x 11,5 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Nepoznati autor / Unknown author
Bez naziva / Untitled
tuš i tempera na kartonu / Indian ink and tempera on
cardboard, 41 x 31 cm
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Nikola Vučo
Čovek – velosiped / Man – Velocipede, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 12 x 8,3 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum
of Applied Art

Nikola Vučo
Bez naziva / Untitled, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 14,4 x 10 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum
of Applied Art

Oskar Davičo
Blok sa skicama za knjigu *Strip-stop*, Beograd /
Sketch pad with the sketches for *Strip-stop*,
Belgrade, 1922/1923.
Predrag Nešković, lični arhiv / personal archive

Oskar Davičo, Predrag Nešković
Strip-stop, samizdat, Beograd, 1973.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Oskar Davičo
Slika I / Painting I, 1929/1930.
ulje na kartonu / oil on cardboard, 24,2 x 15 cm
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Oskar Davičo
Slika II / Painting II, 1929/1930.
ulje na kartonu / oil on cardboard, 24,2 x 16 cm
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Oskar Davičo
Crtanje / Drawing, oko/cca. 1930.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
17,3 x 13,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Oskar Davičo
Crtanje / Drawing, oko/cca. 1930.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
21 x 13,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Oskar Davičo
Crtanje / Drawing, 1929.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
13,5 x 21,1 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Oskar Davičo
Crtanje / Drawing, 1929.
razblagoano ulje na papiru / diluted oil on paper,
13,5 x 21,2 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Radojica Živanović-Noe
U srcu prostora / In the Heart of Space
mastilo na papiru kaširanim na karton / ink on paper
glued onto cardboard, 16 x 22,5 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Radojica Živanović-Noe
Crtče / Drawing
tuš na papiru / Indian ink on paper, 28,5 x 22 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Radojica Živanović-Noe
Prividenje u dimu / Apparition in Smoke, 1932.
ulje na kaširanom platnu (daska) / oil on canvas
(plank), 65 x 46,5 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Radojica Živanović-Noe
Réserve, 1931.
štampani otisak klišea na papiru / book matrix print
on paper, 21 x 16 cm
Nadrealizam danas i ovde, 1, 1931.
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Radojica Živanović Noe
Ledeni principi / The Principles of Ice, 1931.
štampani otisak klišea na papiru / book matrix print
on paper, 21 x 16 cm
Nadrealizam danas i ovde, 1, 1931.
Porodična kolekcija Aleksandra Kostića / Family
collection of Aleksandar Kostić

Solomon Moni de Buli
Bez naziva / Untitled, 1926.
tuš na papiru / Indian ink on paper, 20,5 x 14,2 cm
Muzej primenjene umetnosti / Museum
of Applied Art

Stane Kregar
Večernji muzikant / Night Musician, 1938.
ulje na platnu / oil on canvas, 126 x 100 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Crtče / Drawing, 1928.
mastilo na papiru / ink on paper, 14,6 x 18,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Dunes maritimes / Dine na obali / Coastal Dunes,
1928.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 6 x 8,5 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Fotogram (1) / Photogram (1), 1928.
fotogram, kopija originala / photogram, copy of the
original, 24 x 18 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Fotogram (7) / Photogram (7), 1928.
fotogram, kopija originala / photogram, copy of the
original, 18 x 24 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art
Stevan Živadinović - Vane Bor

Velika introvertna ptica / Big Introverted Bird,
1960-1970.
kombinovana tehnika na lesonitu / combined
technique on hardboard, 91,5 x 61 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
*Dve ptice posmatraju požar / Two Birds Watching a
Fire*, 1960-1970.
kombinovana tehnika na lesonitu / combined
technique on hardboard, 60,5 x 60,8 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Čovek – ptica / Birdman, 1960-1970.
kombinovana tehnika na lesonitu / combined
technique on hardboard, 61 x 91,5 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Marko Ristić
„Primer“ [„Example“], *Svedočanstva*, 3,
11. decembar 1924.

Moni de Buli / Monny de Bouilly
prilog sekociji / contribution to the section „Textes
surréalistes“, Pablo Picasso, ilustracija / Pablo
Picasso, illustration, *La Révolution surréaliste*, 5,
15. oktobar 1925, Paris

Koča Popović
„Odlomci ulice“ [„Fragments of the Street“],
Nemoguće. L'impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd, 1930.

SAN I SNEVANJE / DREAM AND DAYDREAMING

Dušan Matić
Jelen beži / The Deer Flees
tuš na papiru / Indian ink on paper, 28 x 40 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić
*Gubavi sanjaju trenutak ljubavi / The Lepers Dream
of a Moment of Love*
Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection
“Poems in Colour”
flomaster i hemijski olovka na papiru / marker and
ballpoint pen on paper, 33 x 23 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library „Dušan Matić“, Čuprija

Đorđe Kostić
Tri puta san / Three Times Sleep, 1930.
ulje na kartonu / oil on cardboard, 19,6 x 18,1 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Borde Kostić
Crtež / Drawing, oko/cca. 1930.
razblaženo ulje na kartonu / diluted oil on cardboard,
16,5 x 16,6 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dorde Kostić
Crtež / Drawing, oko/cca. 1930.
razblaženo ulje na kartonu / diluted oil on cardboard,
16,8 x 17,5 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dorde Kostić
Crtež / Drawing, oko/cca. 1930.
razblaženo ulje na papiru / diluted oil on paper,
13,5 x 17,8 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Koča Popović
Beležnica / Notebook, 1929-1930.
Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepo
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istoriski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Jubica Marić
*Prag sna: kamerna kantata za sopran, meco-sopran,
naratora i kamerni orkestar / The Threshold of
Dream: chamber cantata for soprano, mezzo-
soprano, narrator, and chamber orchestra*, 1961.
Izvode / performed by: Dragoslava Nikolić, alto /
soprano; Jovan Miličević, narrator / narrator; Kamerni
orkestar Radio televizije Beograd / Radio Television
Belgrade Chamber Orchestra; dirigent / conductor:
Oskar Danon

Marko Ristić
Bez naziva / Untitled, 1928.
fotogram / photograph, 12 x 18,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Bez naziva / Untitled, 1928.
fotogram / photograph, 11,2 x 18,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Decalcomania (1-13) / Decalcomania (1-13)
mastilo na papiru, različite dimenzije / ink on paper,
different dimensions
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Natalija Vladislavljević & Per.Art
Rad u mrklom mraku / Work in Pitch Dark
video, trajanje / duration: 33 min

Nikola Vučo
*Zadržano bekstvo nadstvarnosti / Arrested Flight of
Surreality*, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 14,5 x 9,5 cm

Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović

Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art

Nives Kavurić-Kurtović

Majka Hrabrost posustaje / Mother Courage Gets Tired, 1971.

olovka, tuš i tempere u boji na papiru / pencil, Indian ink and tempera on paper, 70 x 100 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Oskar Davičo

Crtež / Drawing, 1930.

razblaženo ulje na papiru / diluted oil on paper, 23,7 x 17,3 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Oskar Davičo

Crtež / Drawing, 1930.

razblaženo ulje na papiru / diluted oil on paper, 23,7 x 17,3 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Pavle Dinulović, Jana Baljak

Između redova: Zmaj Jovina 1 / Between the Lines: Zmaj Jovina 1, 2024.

zvučni ambijent / soundscape

Turbina / Muzej savremene umetnosti / Museum of Contperporary Art

Radojica Živanović-Noe

Zavesa na prozoru / Window Curtain

akvarelsani crtež i mastilo na papiru kaširanom na karton / water-coloured drawing and ink on paper glued onto cardboard, 12,2 x 10,5 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Radojica Živanović-Noe

Samoubica ili sanjar / A Suicide or a Dreamer

olovka na papiru kaširanom na karton / pencil on paper glued onto cardboard, 10,2 x 7,5 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Pressentiments / Predosećanja / Premonitions, 1929.

crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper,

27 x 21 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Le chemin / Put / Path, 1929.

crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper,

21 x 27 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Portret muškarca (Habunek) / Portrait of a Man (Habunek)

4 crno bele fotografije / 4 black and white photographs, 20 x 25 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Prošla noć / Last Night, 1927.

akvarelsani crtež na papiru / water-coloured drawing on paper, 21,1 x 32,4 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Alge u vetr / Kugla sa algama na prividnom horizontu / Algae in the Wind (Sphere with Algae on an Illusory Horizon), 1928.

ulje na platnu / oil on canvas, 33,5 x 41 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Fotogram (3) / Photograph (3), 1928.

fotogram, kopija originala / photograph, copy of the original, 18 x 24 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Fotogram (10) / Photograph (10), 1928.

fotogram / photograph, 18 x 21,3 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Apparition nocturne, 1988.

fotogram / photograph, 24 x 15,2 cm

Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bora

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Arctic Poet, 1988.

fotogram, kopija originala / photograph, copy of the original, 17,7 x 23,6 cm

Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bora

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Fotogram (2) / Photograph (2), 1928.

fotogram / photograph, 18 x 24 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Fotogram (4) / Photograph (4), 1928.

fotogram / photograph, 18 x 24 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Fotogram (9) / Photograph (9), 1928.

fotogram / photograph, 18 x 23,8 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Dvosmisleni andeo / Ambiguous Angel, 1960-1970.

kombinovana tehnika na lesoru / combined technique on hardboard, 122 x 81,5 cm

Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bora

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Jajna žena u pejzažu / Egg-Woman in a Landscape, 1960-1970.

kombinovana tehnika na lesoru / combined technique on hardboard, 61 x 91,5 cm

Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bora

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

Jajna žena sa psima / Egg-Woman with dogs, 1960-1970.

kombinovana tehnika na lesoru / combined technique on hardboard, 92 x 61 cm

Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bora

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor

San / Dream, 1928.

Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives

Stevan Živadinović - Vane Bor

Kratak komentar na moje prve četiri slike, uklj. *Kugla sa algama na prividnom horizontu / A Brief Commentary on My First Four Paintings*, including *Sphere with Algae on an Illusory Horizon*, 3. jun 1974.

Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives

Vladan Radovanović

Ciklus zabeleženih snova / Cycle of Recorded Dreams

San / Dream, 9.3.1954.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 20.5.1954.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 29.9.1956.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 25.10.1956.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 4.3.1956.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 2.1.1956.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 25.8.1956.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 5.1.1957.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 11.2.1973.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

San / Dream, 5.1.1980.

crtež na papiru / drawing on paper, 29,7 x 21 cm

Vladimir Habunek
San / Dream
tekst pisani rukom / hand-written text
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Koča Popović
Bez naslova / Untitled, 50 u Evropi, 3, Beograd, jul 1929.

Moni de Buli / Monny de Bouilly
„Konstrukcija jednog sna“ [“The Construction of a Dream”], Kulisa, Zagreb, 1/4, 16. oktobar 1927.

POETIKA MULTIMEDIJE: TEKST, SLIKA, ZVUK I POKRET NADREALIZMA / POETICS OF MULTIMEDIA: TEXT, IMAGE, SOUND AND MOVEMENT IN SURREALISM

Aleksandar Vučo, Dušan Matić
Rekom kućujem zid / Housing the Wall with a River,
1930.
kolaž na kartonu / collage on cardboard,
25 x 31,8 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Dopisnica Aleksandra Vuča Marku Ristiću / Postcard
from Aleksandar Vučo to Marko Ristić, 24. januar
1932.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archives

Dvorenici kliše za naslovnu stranu knjige *Bez mere*
Marka Ristića / Woodcut matrix for the cover of
Marko Ristić's book *Bez mere* [*Without Measure*],
oko/cca. 1928.
drvo, cink / wood, zinc, 10,5 x 6 x 2 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Dušan Matić
*Bacite u vatu sve zlatne grivne / Throw All the
Golden Bracelets into the Fire*
Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection
“Poems in Colour”
flomaster i hemijska olovka na papiru / marker and
ballpoint pen on paper, 41 x 29 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Dušan Matić
Znao sam / I Knew
drvene bojice na papiru / wooden pens on paper,
24 x 20 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Borđe Jovanović
Koren sudbine / Roots of Fate, 1930.
kolaž na kartonu / collage on cardboard, 17,6 x 13,4
cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Fotografija sa predstave *Nemoguće* / Photograph
from the play *The Impossible*, Atelje 212, 1960.
(Sava Jovanović, Rade Pavelkić, Antonije Pejić,
Bosiljka Boci, Mira Dinulović, Ratislav Jović)
Pozorišni muzej Srbije / Museum of Theatrical Arts
of Serbia

Jovan Bijelić
*Portret književnika Milana Dedinca / Portrait of Writer
Milan Dedinac*, 1926.
ulje na platnu / oil on canvas, 89 x 61 cm
Poklon zbirka Milana Dedinca i Radmila
Bunuševac-Dedinac / Gift Collection of Milan
Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Castor, 1927.
kolaž na dopisnici / collage on postcard,
13,4 x 8,8 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Crtič / Drawing, 1938.
tuš u boji, voštane boje na papiru / colored ink, wax
crayons on paper, 26,3 x 20,5 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Marko Ristić
La gare / Železnička stanica / Train Station
kolaž na papiru / collage on paper, 30 x 21 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Madame la catholique / Catholic Dame
kolaž na papiru / collage on paper, 18,5 x 13 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Asamblaž / Assemblage, 1939.
kolaž-asamblaž / collage-assemblage,
36,2 x 25,2 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Marko Ristić
Bez mere, S. B. Cvijanović, Beograd, 1928.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Marko Ristić
*Nacrt za knjigu „Bez mere“ / Sketch for a book
“Without Measure”*
tuš i olovke u boji na papiru / Indian ink and colored
pencils on paper, 13,6 x 21,1 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Miloš Tomic
1. *Daleko od foto-portreta / Far from a photo-
portrait*, foto – kolaž od crno belih fotografija / photo
collage from b.w. photograph, 2021.
2. *Bezobrazni kolaži (radni naslov) / Cheeky collages
(working title)*, kolaž / collage, 1997.
3. *Kese / Bags*, video, 2007.
4. *Plijnuti poljupcem / Spit with a kiss*, video
animacija / video animation, 2007.
5. *Urvtene gume / Twisted Rubber Bands*, serija
nađenih gumica / a series of found rubber ties,
2005-2010.
10. *Ogled o češljicima / Comb review*, asamblaž od
češljica / comb assemblage, 2024.
11. *Devojčica na noši / Girl on the potty*, plastični
znak / plastic sign, 2024.

12. *Monumentalni kolaž / Monumental collage*, kolaž
/ collage, 1998-1999.

13. *Kadar iz knjige A. Moravije „Pažnja“ / A “shot”
from a Book of A. Moravia “Attention”*, 2023.

Nikola Vučo
Beograd / Belgrade, 1930.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 15,8 x 11,1 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Nikola Vučo
Bez mere / Without Measure, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 15,6 x 10,5 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Pisma Aleksandra Vuča Marku Ristiću / Letters from
Aleksandar Vučo to Marko Ristić, 2. januar 1932,
24. januar 1932, 29. januar 1932. i 31. januar 1932.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archives

Pismo Aleksandra Vuča Marku Ristiću / Letter from
Aleksandar Vučo to Marko Ristić, 24. januar 1932.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archives

Pozivnica za *Hiljadu i drugu noć / Invitation to The
Thousand and Second Night*, Kasina, Beograd,
16. februar 1923.
Fond Udrženja prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“
k. 14, Istoriski arhiv Beograda / The Association of
Friends of Art “Cvijeta Zuzorić” Fonds, series 14,
Historical Archives of Belgrade

Priprema za štampu anketke *Čeljust dialectike*,
kolažirana od prispehljih odgovora, objavljenih u
almanahu *Nemoguće. L'Impossible*, Nadrealistička
izdanja / Preparatory sketch for the printing of
the survey *Jaws of Dialectics*, collaged from
the responses received, published in almanac
Nemoguće. L'Impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd 1930.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archives

Program zasebnog improvizovanog programa
Varijete *Hiljadu i druga noć / Program of the Special
Improvised Varieté Performance The Thousand and
Second Night*, Kasina, Beograd, 16. februar 1923.
Fond Udrženja prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“
k. 14, Istoriski arhiv Beograda / The Association of
Friends of Art “Cvijeta Zuzorić” Fonds, series 14,
Historical Archives of Belgrade

Program *La balai du valet. Hiljadu i druga noć /
Program for La balai du valet. The Thousand and
Second Night*, Kasina, Beograd, 16. februar 1923.
Fond Udrženja prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“
k. 14, Istoriski arhiv Beograda / The Association of
Friends of Art “Cvijeta Zuzorić” Fonds, series 14,
Historical Archives of Belgrade

Program predstave *Nemoguće / Program for The
Impossible*, Atelje 212, Beograd 1960.
Adaptator i reditelj / Adapter and Director:
Slobodan-Boda Marković
Pozorišni muzej Srbije / Museum of Theatrical Arts
of Serbia

Ptice izropske Amerike / Birds from Tropical
America
vitrina s pticama / showcase with birds,

59,5 x 42,5 x 21 cm 1. zelena ptica / Chlorophaneus Spiza / Green bird 2. papagaj tigrica / Meropsittacus Undulatus / Tiger parrot 3. kolibri / Eupetomena Macroura / Hummingbird 4. plavocrvena ptica / Tangara Mexicana / Blue-red bird 5. crvenocrna ptica / Ramphocelus Carbo / Red-black bird 6. plava ptica / Passerina Cyanea / Blue bird 7. crna ptica sa žutim repom / Cacicus chrysopterus / Black bird with a yellow tail 8. zeleni papagaj / Brotogeris Versicoloris / Green parrot 9. papagaj sa ružičastim repom / Touit Batavica / Parrot with a pink tail 10. tirkizna ptica / Cotinga Cyanea / Turquoise bird Poklon zbirka Milana Dedinača i Radmila Bunuševac-Dedinac / Gift Collection of Milan Dedinač and Radmila Bunuševac-Dedinac Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Kolaž / Collage</i> kolaž na papiru / collage on paper, 16,8 x 13,8 cm Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Slobodan Boda Marković „Pristup nemogućem“ [„Approaching the Impossible“], Polja, 46, Novi Sad, 1960. Pozorišni muzej Srbije / Museum of Theatrical Arts of Serbia	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Kolaž (Erinnern sie sich noch [Da li se još uvek sećate ?]) / Collage (Erinnern sie sich noch [Do You Remember Still?])</i> kolaž na papiru / collage on paper, 11,3 x 12 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Aleksandar Vučo Humor zaspalo, Beograd, 1932. Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia Anonim / Anonymous Ševa i/and Marko Ristić, oko/cca. 1925. fotografija, štampa na papiru / photograph, print on paper, 8,5 x 13,5 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primjene umetnosti / Museum of Applied Art
Sobareva metla / La balai du valet / The Valet's Broom, 1923. balet, televizijska adaptacija / television adaptation, 1983. libreto / libretto: Marko Ristić; muzika / music: Miloje Milojević; koreografija / choreography: Vladimir Logunov; scenografija i kostim / set design and costumes: Jasna Dragović; šminka / make up: Zorica Preradović, Vidosava Biro; mikser / mixer: Pavle Marković; montaža / editing: Nebojša Tomic; reditelj / director: Milica Dragić Programski arhiv Radio televizije Srbije / Program Archive of Radio Television of Serbia	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Odmor u manastiru / Respite in a Monastery</i> , 1930. kolaž na papiru / collage on paper, 14,7 x 10,8 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Anonim / Anonymous Ševa i/and Marko Ristić, oko/cca. 1925. srebro želatinska fotografija, intervencija / silver-gelatine photograph, intervention, 8,7 x 13,5 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primjene umetnosti / Museum of Applied Art
Stevan Živadinović – Vane Bor Zlobna stena iza reke / Malevolent Rock on the Other Side of the River, 1960-1970. kombinovana tehnika na lesoru / combined technique on hardboard, 61 x 91,5 cm Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Combien encore opéra? / Koliko još (biseva) opera? / How Many More (Encores) Opera?</i> kolaž na papiru / collage on paper, 17,4 x 18,5 cm Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Anonim / Anonymous Maskenbal Kola jahača 18. januara 1924. u Oficirskom domu / Rider's Circle Masquerade, January 18, 1924, at the Officer's Club srebro želatinska fotografija, štampa na papiru / silver-gelatine photograph, print on paper, 13,6 x 8,8 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primjene umetnosti / Museum of Applied Art
Stevan Živadinović – Vane Bor Portret / Portrait, 1927. kolaž na papiru nalepljenom na karton / collage on paper glued onto cardboard, 25 x 22,5 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Sachet de sel. Le serif-volant / Kesica soli. Zmaj (Leteći kmet) / A Sachet of Salt. A Kite (A Flying Serf)</i> , 1927. (rekonstruisano / reconstructed 1969.) asamblaž / assemblage, R = 48,5 (prvobitne dim. / original dimensions 40 x 24,9) cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Anonim / Anonymous Fotografija-performans <i>Na malom Kalemeđdanu / Photograph-performance At Little Kalemeđdan</i> , 1924. fotografija, štampa na papiru / photograph, print on paper, 8,9 x 13,9 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primjene umetnosti / Museum of Applied Art
Stevan Živadinović – Vane Bor La prière du soir / Večernja molitva / Evening Prayer kolaž na papiru / collage on paper, 11,3 x 12 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Reprodukovani tekstovi / Reproduced texts Milan Dedinac <i>Javna ptica / Public Bird</i> , Beograd, 1926.	Dušan Matić Ko leti brže? Ptice ili ribe? / Who Flies Faster? Birds or Fish? Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection "Poems in Colour" flomaster i hemijska olovka na papiru / marker and ballpoint pen on paper, 33 x 23 cm Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library "Dušan Matić", Čuprija
Stevan Živadinović – Vane Bor Kolaž / Collage kolaž na papiru / collage on paper, 14 x 9,3 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Kolažirani članci iz dnevne štampe koji prate aktivnosti nadrealista 20-ih i 30-ih godina 20. veka Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Collated articles on the surrealists' activities from daily newspapers in the 1920s and 1930s, Legacy of Marko Ristić, SASA Archive	Dorđe Kostić Crtanje / Drawing, oko/cca. 1930. razblaženo ulje na papiru (na obe strane) / diluted oil on paper (on both sides), 25,2 x 19,7 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Stevan Živadinović – Vane Bor IGRA / PLAY	Aleksandar Vučo, Dušan Matić <i>Urnebesni kliker / The Frenzied Marble</i> , 1930. asamblaž / assemblage, 30,5 x 71,8 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Dorđe Kostić Crtanje / Drawing, oko/cca. 1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 12,1 x 18,9 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Stevan Živadinović – Vane Bor Kolaž / Collage kolaž na papiru / collage on paper, 14 x 9,3 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Aleksandar Vučo, Dušan Matić, Julijana Lula Vučo <i>Une atmosphère du printemps et de jeunesse / Atmosfera proleća i mladosti / Atmosphere of Springtime and Youth</i> , 1930. kolaž-asamblaž / collage-assemblage, 30,2 x 23,5 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Dorđe Kostić Crtanje / Drawing II, 1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 25 x 20 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa,

and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Indian ink, 35,5 x 22,7 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Nikola Vučo <i>Bez naziva / Untitled</i> , 1930. fotografija / photograph, 14,7 x 9,7 cm Poklon Nikole Vuča / Gift of Nikola Vučo Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art
Dorđe Kostić <i>Crtče / Drawing I</i> , 1929/1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 24,8 x 18,6 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Marko Ristić i/ili Jelica Ševa Ristić / Marko Ristić and/or Jelica Ševa Ristić <i>Asamblaž / Assemblage</i> kombinovana tehnika / combined technique, 12,5 x 18,5 x 16 cm Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library	Nikola Vučo <i>Bez naziva / Untitled</i> , 1930. srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 9,9 x 15 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art
Dorđe Kostić <i>Crtče / Drawing</i> , oko/cca. 1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 11,7 x 19,2 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Marko Ristić <i>Fotogram (14) / Photogram (14)</i> , 1928. (1926?) fotogram / photogram, 9 x 14 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art	Nikola Vučo <i>Bez naziva / Untitled</i> , 1930. srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 15 x 10 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art
Dorđe Kostić <i>Crtče / Drawing</i> , oko/cca. 1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 24,1 x 18,4 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Marko Ristić <i>Fotogram (1) / Photogram (1)</i> , 1928. (1926?) fotogram / photogram, 9 x 14 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art	Oskar Davičo <i>Crtče / Drawing</i> , 1930. razblaženo ulje na kartonu / diluted oil on cardboard, 50 x 32 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Dorđe Kostić <i>Himen / Hymen</i> , oko/cca. 1930. tuš na papiru / Indian ink on paper, 24,4 x 19,3 cm Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Marko Ristić <i>Au Pluriel</i> , 27.11.1967. drvne bojice / crayons, 29,5 x 21 cm Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive	Oskar Davičo <i>Crtče / Drawing</i> , oko/cca. 1930. razblaženo ulje na papiru (na obe strane) / diluted oil on paper (on both sides), 32,7 x 14 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Ervin Vurm / Erwin Wurm <i>59 Stellungen / 59 pozicija / 59 Positions</i> , 1994. video, trajanje / duration 20' Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Miljenko Stančić <i>Nedeljna šetnja / Sunday Stroll</i> , 1962. ulje na platnu / oil on canvas, 65 x 81 cm Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Stevan Živadinović - Vane Bor <i>Atmospheric Tower</i> , 1988. fotogram, kopija originala / photograph, copy of the original, 23,6 x 17,5 cm Legat Vane Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Ervin Vurm / Erwin Wurm <i>Kleiderwerfen Fades</i> , 1994. video, trajanje / duration 1'36' Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Nedeljko Neša Paripović <i>Ukrštanje / Crossing</i> , 1994. c.b. fotografija / b.w. photograph, 105 x 95 cm Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Stevan Živadinović - Vane Bor <i>Geometrical Problems</i> , 1988. fotogram, kopija originala / photograph, copy of the original, 17,5 x 23,6 cm Legat Vane Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Grupa nadrealista / Group of Surrealists Marko Ristić, Jelica Ševa Ristić, André Thirion, Aleksandar Vučić, Julijana Lula Vučo, Stevan Živadinović - Vane Bor, Dušan Matić, Katia Drenovska <i>Le cadavre exquis (1-19)</i> , 1930. olovka, olovke u boji, tuš, mastilo i kolaž na papiru / pencil, colored pencils, Indian ink, ink and collage on paper, različite dimenzije / different dimensions Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	NEP. <i>Proletarna pjesma - Une atmosphère du printemps et de jeunesse / Spring Song - Une atmosphère du printemps et de jeunesse</i> , PopNot Pop: Songs for New Europe, 1985-89 (2020, Fox & His Friends Records)	Stevan Živadinović - Vane Bor <i>Šut, Radmila Bunuševac tokom meča hazene / Kick, Radmila Bunuševac during a Game of Hazena</i> , 1928. privatna arhiva / private archive
Koča Popović <i>Kružno pismo / Circular Letter</i> Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović Istoriski arhiv Beograda / Historical Archives of Belgrade	Anonim / Anonymous <i>Šut, Radmila Bunuševac tokom meča hazene / Kick, Radmila Bunuševac during a Game of Hazena</i> , 1928. privatna arhiva / private archive	Nepoznati nadrealista / Unknown Surrealist (Inicijali / Initials Z.P.) 26 crteža / drawings, oko/cca. 1930. Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović Zaostavština Marka Ristića / Legacy of Marko Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Marko Ristić <i>Bez naziva (Renée Allégret....) / Untitled (Renée Allégret....)</i> olovke u boji i tuš na papiru / colored pencils and	Nikola Vučo <i>Bez naziva / Untitled</i> , 1929. srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 14,8 x 9,8 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art	Stevan Živadinović - Vane Bor <i>La tentation du soleil / Iskušenje sunca / The Temptation of the Sun</i> , 1929. crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper, 27 x 21 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić – Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Une aventure de l'espace / Avantura u prostoru / Adventure in Space, 1929.
crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper,
27 x 21 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Zvezda noći i fantom dana posmatraju ribe / Star of the Night and Phantom of the Day Are Watching Fish
tuš i akvarel na papiru / Indian ink and watercolour on paper, 21 x 32 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Sporneici / Monuments, 1927.
akvarelišani crtež na papiru / water-coloured drawing on paper, 21,1 x 32,4 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Intervencija na „Žorž Sand“ Nadara / Intervention on “George Sand” by Nadar (fotografija oko/cca. 1865.), 1936/1939.
fotografija, tuš / photograph, Indian ink, 30x24 cm
Privatna kolekcija VM / Private collection VM

Urnebesnik: Zbornik pesničkog humora [Urnebesnik: An Anthology of Poetic Humor], ur. / Ed. Vasko Popa, Beograd, 1960.
Privatna biblioteka / Private library

PEDAGOGIJA NADREALIZMA / THE PEDAGOGY OF SURREALISM

Aleksandar Vučo
Podvizi družine „Pet petlića“, predgovor, naslovna strana, kolaži i objašnjenja Dušan Matić / Foreword, Cover, Collages, and Explanations by Dušan Matić, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1933.
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Bata, Matić i Žožo
Le cadavre exquis
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive

Dušan Matić
Još pre rođenja, svako dete u jedan nerazmrsiv roman je upleteno / Even Before Birth, Every Child Is Entangled in an Inextricable Novel
Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection „Poems in Colour“
flomaster i hemijska olovka na papiru, 41 x 29 cm / marker and ballpoint pen on paper, 41 x 29 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Izabrani dečiji likovni radovi iz 1920-ih, po pozivu sakupljeni od strane beogradskih nadrealista. Neki od ovih radova su uključeni u časopis *Svedočanstva sa temom „San“ / Children's artwork from the 1920s*, solicited and collected by the Belgrade Surrealist Circle; some of these are featured in the magazine *Testimonies* with the theme “Dream”

Zaostavština Marka Ristića / Legacy of Marko Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Izabrani literarni radovi dece Stjepana Kuna i Aleksandra Kesegića, prikupljeni za časopis *Svedočanstva sa temom San / Selected literary work by children Stjepan Kun and Aleksandar Kesegić, collected for the thematic issue „Dream“ of the journal Testimonies, oко/cca. 1924.*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive

Marko Ristić kao dečak u kostimu Ajglona (Napoleona Drugog) / Marko Ristić as a boy in Aiglon (Napoleon II) costume, 1910.
fotografija, štampa na papiru / photograph, print on paper, 8,8 x 13,9 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art

Nepoznati autor / Unknown author
Dečja igra / Children's play
fotografija / photograph, 25,5 x 24 cm
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Pismo Andrea Bretona upućeno Marku Ristiću i redakciji časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, 27-28. mart 1932. / Letter from André Breton to Marko Ristić and the editorial team of *Surrealism Here and Now*, March 27-28, 1932
Kolekcija Galerije RIMA / RIMA Gallery Collection

SM. P., „Anketa o Želji“ [“Survey on Desire”], *Illustrovani list Nedelja*, Beograd, 10. jul 1932.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives

Stevan Živadinović - Vane Bor
Mère et fils / Majka i sinovi / Mother and Sons, 1929.
crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper,
27 x 21 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Portrait d' Oedipe Jeune / Portret mladog Edipa / Portrait of Young Oedipus, 1929.
crveni tuš na papiru / red Indian ink on paper,
27 x 21 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Vera Jocić
Pionir u dvojka / The Pioneer and the Bad Mark, 1947.
film, 12 min
produkcija i distribucija / production and distribution:
Avala film

Video prevoditeljke Ejnsli Mors i njene dece kako čitaju knjigu *Podvizi družine pet petlića* Aleksandra Vuča i Dušana Matića / Ainsley Morse Reads from the *Fine Feats of the Five Cockerels Gang* by Aleksandar Vučić & Dušan Matić
YouTube video
izvor / source: https://www.youtube.com/watch?v=a61uef2F_z8

Žožo Vučo
Šta još ljudi nisu pronašli / What People Have Yet

to Discover

crtež, print / drawing, print
Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of Belgrade

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Aleksandar Vučo, „Putovanja i avanture hrabrog Koča“ [“The Travels and Adventures of Brave Koča”], *Politika za decu*, Beograd, 3. april 1930.

Aleksandar Vučo, „Putovanja i avanture hrabrog Koča“ [“The Travels and Adventures of Brave Koča”], *Politika za decu*, Beograd, 1. maj 1930.

Aleksandar Vučo, „Ko je bolji: Koča ili Iva?“ [“Who is Better: Koča or Iva?”], *Politika za decu*, Beograd, 19. Jun 1930.

Kolaž *Deca sama sa mašinom u delu „Nadrealistički elementi u modernom društvenom životu“, Nadrealizam danas i ovde*, 2, 1932. / The collage *Children Alone with the Machine in the work „Surrealist Elements in Modern Social Life“, Surrealism Today and Here*, 2, 1932.

Marko Ristić, Parodijski kolaž „Škola je dačka svetinja“, almanah *Nemoguće. L'impossible*, 1930. / The parodic collage “School is a Student’s Sanctuary”, the almanac *Nemoguće. The Impossible*, 1930

„Molitva“ [“Prayer”], *Svedočanstva*, 5, Beograd, 21. decembar 1924.

„Iz zemlje večite tišine“ [“From the Land of Eternal Silence”], *Svedočanstva*, 7, Beograd, 11. februar 1925.

Neimenovane devojčice (IV razred osnovne škole) / Unnamed girls (fourth grade of elementary school)
Prilozi na temu „Raja“ / Texts for the thematic issue “Paradise”, *Svedočanstva / Testimonies*, 8, Beograd, 1. mart 1925.

Dušan Matić, Kolaži iz knjige *Podvizi družine „Pet petlića“ / Pet petlića“* / collages from the book *Fine Feats of the Five Cockerels Gang*, Nadrealistička izdanja, Beograd / Surrealist Publishing, Belgrade, 1933.

Izabrana dela sa Dečijeg Oktobarskog salona 2024. sa temom *Na one strane stvarnosti / Selected works from the Children's October Salon 2024, with the theme On the Other Side of Reality*

Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art:

Milica Putnik, 11 godina
San u centrifugi, kombinovana tehnika
Magdalena Đorđević, 14 godina
Moj svet, tempera
Petar Šakić, 7. razred
Grad mašina, kombinovana tehnika
Sija Džang, 7. razred
San – žena borac, kombinovana tehnika
Miona Banović, 7 godina
Sunčani grad, kombinovana tehnika
Đorđe Popović, 14 godina
Grad, linorez

KINOIMAGINACIJA / CINE-IMAGINATION

Anonim / Anonymous
Marko Ristić, 1925-1930.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 5,3 x 7,5 cm
Legat Jelene Jovanović /

Legacy of Jelena Jovanović
Muzej primenjene umetnosti /
Museum of Applied Art

Anonim / Anonymous
Ševa Ristić, 1932.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 8,7 x 6 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Antonijevo razbijeno ogledalo / Antonio's Broken
Mirror, 1958.
režija / directed by Dušan Makavejev
produkacija / production house: Kino Klub Beograd

Beograd / Belgrade, 1955.
kratki dokumentarni film / short documentary film
režija / directed by Vera i Ljubiša Jocić, scenario /
screenplay by Dušan Matić
produkija i distribucija / production and distribution:
Avala film

Boje sanjaju / Colours are Dreaming, 1958.
kratki film / short film
režija / directed by Dušan Makavejev, scenario /
screenplay by Vasko Popa, kamera / camera
Oktavijan Miletić, kompozitor / composer Dušan
Radić
produkija / production company: Zagreb film

Marko Ristić
Fotoigram (3) / Photogram (3), 1928. (1926?)
fotogram / photogram, 9 x 14 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Nikola Vučo
Bez naziva / Untitled, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 13,7 x 8,9 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Nikola Vučo
Bez naziva / Untitled, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 14,3 x 9,6 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Nikola Vučo
Od pisca istog / From the Same Writer, 1929/1930.
fotografija / photograph, 14,7 x 9,7 cm
Poklon Nikole Vuča / Gift of Nikola Vučo
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Radojica Živanović-Noe
Dvo očiju / Eyes Tree
mastiло na papiru kaširanom na deblijem papiru / ink on
paper glued onto thick paper, 18 x 17,7 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Dve ribe u arhitektonskom stilu / Two Fish in
Architectural Style, 1960-1970.
kombinovana tehnika na lesionitu / combined
technique on hardboard, 60,5 x 76 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of

Contemporary Art
Stevan Živadinović - Vane Bor
Knjiga-intervencija / Intervention book, *Italian
Pictures*
The Religious Tract Society, Oxford, London, 1944.
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Pejzaž / Landscape, 1930.
kolaž na papiru / collage on paper, 17 x 13,5 cm
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Dva minuta pre zločina (Milica S. Lazović kao senka) /
Two minutes before the crime (Milica S. Lazović as a
Shadow), 1935.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 9 x 6 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
*Jedan minut pre ubistva / One minute before the
murder*, 1935.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 8,7 x 6,2 cm
Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane
Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Zoran Popović
*Vane Bor u Beogradu 1935. i 1993. / Vane Bor in
Belgrade 1935. and 1993; 1993.*
ciklus c. b. fotografija, pojedinačne dimenzije
fotografije cca 25 x 20 cm; dimenzije uramljenog
rada 50 x 70 cm / Cycle of c. b. photographs,
photo dimension cca 25 x 20 cm; framed work
dimensions approx. 50 x 70 cm

Reprodukovani tekstovi / Reproduced texts

Marko Ristić
"Prve beleške o filmu" ["Initial Notes on Cinema"],
Putevi, leto 1924.

Marko Ristić
Ljuskarji na prsima / Crustaceans on the Chest, 1929.
multimedijalno delo, vizuelni i tekstualni scenario /
Multimedia Work, Visual and Textual Scenario,
Nemoguće. L'impossible, Nadrealistička izdanja,
Beograd, 13. jun 1930.

Jacques Navore
*Un Homme de de Gout / Čovek od ukusa / Man of
Taste*, 1928.
protesno pismo / Protest Letter, *Revue du Cinéma*, 3
potpisnici / Signatories Koča Popović, Vane Bor

Moni de Buli / Monny de Bouilly
Grafički roman „Vampir“ / Graphic novel “Vampire”
izvor / Source: Miroslav Feler, Svedočanstva, 6,
Beograd, 1925.

Moni de Buli / Monny de Bouilly
„Doktor Hiopnison ili tehnika života“ [“Doctor
Hipnison or the Technique of Life”], 1923.
Hipnos, mesečna revija za intuitivnu umetnost /
Hypnos: Monthly Review for Intuitive Art, 2,
Beograd, 1922-1923.

ZIDOVİ / WALLS

Anonim / Anonymous
Marko Ristić u sobi u Vrnjicima / Marko Ristić in a
Room in Vrnjci, oko/cca. 1925.
fotografija / photograph, 6 x 9 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Anonim / Anonymous
Soba u Vrnjicima / Room in Vrnjci, 1926.
negativ / negative
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Anonim / Anonymous
Soba u Vrnjicima / Room in Vrnjci, 1926.
negativ / negative
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Franz Kafka
Le Chateau, Galimar, Paris, 1947.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Hauard Slejter / Howard Slater
*Anti-wall: Contribution to a More or Less Caput
Comprehension of Surrealism*, kuda.org, Novi Sad,
2017. Open Source publishing

Ivana Tomljenović-Meller
Cigle / Bricks, 1930.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 18 x 13,4 cm
Kolekcija Marinko Sudac / The Collection of Marinko
Sudac

Lana Vasiljević
Polygon, 2024.
instalacija na zidu, objekti raznih dimenzija / wall
installation, object, various dimensions

Marko Ristić
Das schloss / Zamak / The Castle
kolaž na debljem kartonu / collage on thick
cardboard, 17,5 x 13 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Nadrealistički zid: Instalacija iz radne sobe Marka
Ristića / Surrealist Wall: Installation from Marko
Ristić's Study
instalacija, promenljive dimenzije / installation,
different dimensions

Afrička maska / African Mask
narod Joruba, Nigerija, Benin / Yoruba tribe, Nigeria,
Benin
drvo / wood, 40 x 15,5 x 15,5 cm

Aleksandar Vučo, Dušan Matić
L, 1930.
kolaž na papiru / collage on paper, 31,5 x 24,5 cm

Andre Mason / André Masson
Crtež (Akt) / Drawing (Nude)
tuš na papiru / Indian ink on paper, 28,4 x 23,6 cm

Andre Mason / André Masson
Crtež (Terre) / Drawing (Terre)
tuš na papiru / Indian ink on paper, 22,9 x 20 cm

Bogdanka Poznanović
Kompozicija / Composition
tempera na kartonu / tempera on cardboard,
25 x 35,5 cm

Bogosav Živković
Rašije / Divining Rod
drvo / wood, x - 73 cm
Devojke s lobanjama / Girls with Skulls
fotografija na papiru / photograph on paper,
13 x 18 cm

Etudes des divers systemes / Studije različitih sistema / Studies of various systems
reprodukacija na papiru / reproduction on paper,
13 x 27,2 cm

Fotografija / Photograph
(*Mannequin d'André Masson*)
fotografija na papiru / photograph on paper,
16,5 x 13 cm

Fotografija / Photograph
scena iz filma *Piter Ibbetson* sa Gari Kuperom
napravljena u Vrnjima / Scene from the movie *Peter Ibbetson* with Gary Cooper, made in Vrnji
fotografija na papiru / photograph on paper,
16,5 x 22,8 cm

G-d-a Ševa Ristić / Mrs. Ševa Ristić
snimljena u Parizu / photographed in Paris,
1946/1947.
fotografija na papiru / photograph on paper,
11,6 x 16,6 cm

Huan Miro / Joan Miró
L'Oiseau Solaire, L'Oiseau Lunaire, Etincelles
litografija objavljena u časopisu / lithography from
„Derrière le miroir”, 164/165, 1967, 38 x 83,5 cm
Maeght Éditeur, Pariz

Iv Tangi / Yves Tanguy
Crtež / Drawing, 1926.
tuš i tempera na papiru / Indian ink and tempera on
paper, 32 x 24,5 cm

Iv Tangi / Yves Tanguy
Crtež / Drawing, 1932.
tuš na papiru / Indian ink on paper, 30,8 x 23,4 cm

Iv Tangi / Yves Tanguy
Crtež / Drawing, 1932.
tuš na papiru / Indian ink on paper, 31 x 23,5 cm

Kolaž / Collage
fotografija *Nemoguće*, izlog knjižare Cvijanovića /
Photographies *Impossible*, Store Window of the
Bookstore Cvijanović
kolaž na papiru / collage on paper, 46,5 x 31 cm

Maks Ernst / Max Ernst
Sova (Ptica u kavezu) / Owl (Bird in a Cage), 1925.
kombinovana tehnika na platnu / combined
technique on canvas, 25 x 19,5 cm

Portrait d'André Breton, par André Masson
reprodukacija crteža na papiru / reproduction on
paper, 12,4 x 17,3 cm

Testa di cavallo / Glava konja / Head of a Horse
fotografija na papiru / photograph on paper,
23,5 x 19,2 cm

Stevan Živadinović - Vane Bor
Kolaž / Collage, 1932.
kolaž na papiru / collage on paper, 34 x 25 cm

Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare
Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko,
Ševa, and Mara Ristić

Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Kutija s leptirom / Box with a Butterfly
14 x 12 x 2,5 cm
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Nikola Vučo
Zid agnosticizma / Wall of Agnosticism, 1929.
fotografija / photograph, 14,7 x 9,7 cm
Poklon Nikole Vuča / Gift of Nikola Vučo
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Nikola Vučo
Bez naziva / Untitled, 1929.
srebro želatinska fotografija / silver-gelatine
photograph, 14,4 x 9,7 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied
Art

Stevan Živadinović - Vane Bor
Soba u Vrnjima / Room in Vrnji, oko/cca. 1931.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 6 x 9 cm
Poklon Jelene Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of
Contemporary Art

Stevan Živadinović - Vane Bor, Marko Ristić
Anti-zid. Prilog za pravilnje shvatanje nadrealizma,
Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Ševa i Marko Ristić u svom stanu ispred
Nadrealističkog zida / Ševa and Marko Ristić in their
apartment, with the *Surrealist Wall*, oko/cca. 1969.
Foto-dokumentacija MSUB / MoCAB Photo-
documentation

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Marko Ristić
„Pred jednim zidom: objašnjenje istoimene strane
ilustracije“ [“Facing a Wall – An Explanation of the
Eponymous Illustration Page”], Nadrealizam danas i
ovde, 3, Beograd, jun 1932.

*Pred jednim zidom. Simulacija paranojačkog
delirijuma interpretacije. Anketa / Facing a
Wall: A Simulation of the Paranoid Delirium of
Interpretation. Survey*, Nadrealizam danas i ovde, 3,
Beograd, jun 1932.

REVOLUCIJA I DEKOLONIZACIJA / REVOLUTION AND DECOLONIZATION

Aime Cesaire
Discours sur le colonialism, Paris, 1950.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /
Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Anonim / Anonymous
Marko Ristić i/and Koča Popović
fotografija, štampa na papiru / photograph,
print on paper, 8,7 x 5,8 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena
Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of
Applied Art

Druga konferencija nesvrstanih u Kairu: prijem
premijera Indije Lal Bahadur Šastrija / The
Second Summit Conference of Heads of State or
Government of the Non-Aligned Movement, Cairo:
Official Reception of the Prime Minister of India, Lal
Bahadur Shastri, 1964.

fotografija / photograph
Muzej Jugoslavije / Museum of Yugoslavia

Dušan Matić, Aleksandar Vučo
Marja Ručara, Svetlost, Beograd, 1935.
Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Dušan Matić
*Red ljudi, red rakete / A Line of People, a Line of
Rockets*
Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection
“Poems in Colour”
hemiske olovke na papiru / ballpoint pens on paper,
41 x 29 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Dušan Matić
Zovem se Anita / My Name Is Anita
kombinovana tehnika na papiru / combined
technique on paper, 40 x 29 cm
Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National
Library “Dušan Matić”, Čuprija

Đorđe Kostić, Marko Ristić
Passe-T-Elle, 6 Pastels de Đorđe Kostić, 6 Poèmes
de Marko Ristić, Academy of Fine Arts, Calcutta,
1975.

Intervju sa Đordjem Kostićem u indijskoj štampi /
Interview with Đorđe Kostić in the Indian Press,
26. januar 1977.
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of
Marko Ristić, SASA Archives

Koča Popović na borbenom položaju – osmatranje,
Španija, Viljena / Koča Popović in Combat Position –
Observation, Spain, Villena, 1937.
Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Koča Popović sa saborcima, Španija, Viljena / Koča
Popović with comrades, Villena, Spain 1937.
Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Koča Popović, komandant II armije, na konju /
Koča Popović, commander of the Second Army, on
horseback, oktobar 1944.
Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Koča Popović, Posušje, Hercegovina, leto 1942. /
Koča Popović, Posušje, Herzegovina, summer of
1942

Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Koča Popović sa Vjerom Zogović nad Sutjeskom /
Koča Popović with Vjera Zogović at the Sutjeska
River, 1943.

Legat Konstantina Koča Popovića i Leposave Lepe
Perović / Legacy of Konstantin Koča Popović and
Leposava Lepa Perović
Istorijski arhiv Beograda / Historical Archives of
Belgrade

Koča Popović <i>Beležnica, crtež hemijskom olovkom / Notebook, ball-point pen drawing</i> , 2. decembar 1968.	Marko Ristić <i>Druga Turpituda / Second Turpituda</i> , 11. januar 1968. krejón / crayon, 30 x 21 cm Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive	Roberto Echaurren Mata / Roberto Echaurren Mata List iz mape / <i>percorsi dell'avanguardia: Surrealisti (Prethodnici avangarde: Nadrealisti) / From The Forerunners of the Avant-Garde: Surrealists Map</i> , 1966. bakropis na papiru / etching on paper, 25,5 x 19,5 cm Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Koča Popović <i>Beležnica, crtež / Notebook, drawing</i> , 22. novembar 1961.	Milan Dedinac <i>Pesme iz dnevnika zarobljenika broj 60211</i> , sa bakropsima Mila Milunovića / with engravings by Milo Milunović, Prosveta, Beograd, 1964. Biblioteka MSUB / MoCAB Library	Stevan Živadinović – Vane Bor <i>Noćne misli / Night Thoughts</i> , 1985. kolaž na papiru / collage on paper, 21 x 29,8 cm Legat Vana Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Koča Popović <i>Beležnica, crtež / Notebook, drawing</i> , 22. novembar 1961.	Milan Dedinac <i>Pesme iz dnevnika zarobljenika br. 60211</i> , reprint, ur. / Eds. Časlav Nikolić, S. Rajićić Perić, Vladimir Perić, Filološko-umetnički fakultet, Narodna biblioteka „Vuk Karadžić”, Kragujevac	<i>Umesto socialne umetnosti / Instead of Social Art Nadrealizam danas i ovde III / Surrealism Here and Now III</i> , 1932. fotografija, različite dimenzije / photograph, different dimensions Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art
Koča Popović <i>Beležnica, crtež / Notebook, drawing</i> , Brioni, 18. jul 1956.	Nikola Vučo <i>Bez naziva (Autoportret) / Untitled (Self Portrait)</i> , 1929. srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 15,9 x 11 cm Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art	Stevan Živadinović - Vane Bor <i>Portret (Mrtvačka glava) / Portrait (Dead Man's Head)</i> , 1927. kolaž na papiru nalepljenom na karton / collage on paper glued onto cardboard, 25 x 22,5 cm Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
Koča Popović sa Džavaharlalom Nehruom na terasi SIV-a, Prva konferencija Nesvrstanih, Beograd 1961. / Koča Popović with Jawaharlal Nehru on the terrace of The Federal Executive Council, 1961. The First Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement, Belgrade, September 1-6. 1961. fotografija / photograph Muzej Jugoslavije / Museum of Yugoslavia	Optužnica i presuda Državnog suda za zaštitu države u Beogradu kojom se Oskar Davičo i ostali osuđuju na osnovu člana 1. i 2. Zakona o zaštiti javne bezbednosti i poretka u državi iz 1931. godine / Indictment and Verdict of the State Court for the Protection of the State in Belgrade, condemning Oskar Davičo and others under Articles 1. and 2. of the Law on the Protection of Public Safety and Order in the State, 1931 Zbirka otkupa i poklona Međuopštinski istorijski arhiv Šabac / Collection of Purchases and Donations Intermunicipal Historical Archive Šabac	<i>Tito u Africi / Tito in Africa</i> , 1961. kolažirani delovi dokumentarnog filma / collaged segments of a documentary film <i>Sa puta po Africi / From the Journey Through Africa</i> , 1970. <i>Predsednik Titio u Alžiru / President Tito in Algeria</i> , 1965. <i>Istorijatska konferencija u Beogradu</i> , 1961. (prva konferencija Pokreta nesvrstanih u Beogradu, 1-6. Septembar 1961.) / <i>Historical Conference in Belgrade</i> , 1961. (The First Conference of the Non-Aligned Movement in Belgrade, September 1-6. 1961.) Filmske novosti / Filmske novosti (Yugoslav state newsreals company)
Kultna figura, početak 20. veka / Cult Figure, early 20th century Narod Senufo, Obala Slonovače, Zapadna Afrika / Senufo people, Ivory Coast, West Africa drvo / wood, 31 x 7 x 8,5 cm Poklon zbirka Milana Dedinca i Radmila Bunuševaca-Dedinac Bunuševac-Dedinac / Gift Collection of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art	Oskar Davičo u Africi / Oskar Davičo in Africa, 1960. fotografija / photograph, 12 x 18 cm Biblioteka šabačka / Šabac Library	Josip Broz Tito i Gamal Abdel Naser na prvoj konferenciji Nesvrstanih u Beogradu, 1961. / Josip Broz Tito and Gamal Abdel Nasser at the First Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement, Belgrade, September 1-6. 1961 fotografija / photograph Muzej Jugoslavije / Museum of Yugoslavia
Majka Katina / Mother Katina, 1949. isečak prvih pet minuta filma / excerpt (the first five minutes of the film) scenario / screenplay by Oskar Davičo, baziran na <i>Među Markosovim partizanima</i> / based on <i>Among Marcos's Partisans</i> kompozitor / composer: Milenko Živković; režija / directed by Nikola Popović produkcija / produced by: Zvezda film izvor / source: https://www.youtube.com/watch?v=b-k_QjQeJhw&t=1337s	Oskar Davičo <i>Crno na belo</i> , Prosveta, Beograd, 1969. Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia	Josip Broz Tito, Milton Obote, Gamal Abdel Naser i Koča Popović obilaze zgradu SIV-a. Prva konferencija nesvrstanih, Beograd 1961. / Josip Broz Tito, Milton Obote, Gamal Abdel Nasser and Koča Popović, walk, the Federal Executive Council building, The First Summit Conference of Heads of State or Government of the Non-Aligned Movement The First Conference of the Non-Aligned Movement in Belgrade, September 1-6. 1961. fotografija / photograph Muzej Jugoslavije / Museum of Yugoslavia
Marko Ristić, Krsto Hegedušić <i>Turpituda</i> , 1938. originalni crteži Krsta Hegedušića i korespondentne strane iz poeme Marka Ristića / original drawings by Krsto Hegedušić and corresponding pages from the poem by Marko Ristić tuš i tempera na papiru / Indian ink on paper, 28 x 31; 39 x 30; 44 x 31,5; 42,5 x 29 cm Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library	Pismo Koča Popovića Marku Ristiću, 17. maj 1968. / Letter from Koča Popović to Marko Ristić, May 17, 1968 Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives	Zoran Todorović i saradnici / Zoran Todorović et al. <i>Nekoliko panorama za jednu fenomenologiju iracionalnog / Several panoramas for one phenomenology of the irrational</i> , 2016.
	Pismo Đorda Kostića Marku Ristiću, Kalkuta, 24. mart 1977. / Letter from Đorđe Kostić to Marko Ristić, Calcutta, March 24, 1977 Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives	
	Pismo Đorda Kostića Marku Ristiću, Hajderabad, 20. februar 1976. / Letter from Đorđe Kostić to Marko Ristić, Hyderabad, February 20, 1976 Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archives	

vizuelna i audio instalacija, aplikacija na mobilnim uređajima, fotografije, dimenzije promjenjive / Visual and audio installation, application on mobile devices, photos, dimensions of change

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Dopisnik TANJUG-a / Correspondent of TANJUG „Ratni zločinci u Nürnbergu odgovaraju i za masovne zločine u Jugoslaviji“ [“War Criminals in Nuremberg Are Also Accountable for Mass Crimes in Yugoslavia”], *Borba*, Beograd, 24. novembar 1945.

Dopisnik TANJUG-a / Correspondent of TANJUG „Nemački generalstab je imao nameru da uništi Narodno-oslobodilačku vojsku Jugoslavije pre no što bi došlo do iskrcavanja savezničkih snaga u Evropi“ [“The German General Staff Intended to Destroy the People’s Liberation Army of Yugoslavia Before the Allied Forces Landed in Europe”], *Borba*, Beograd, 1. decembar 1945.

–, „Majka dvoje dece, otpuštena radnica, ubila nožem drugu radnicu, uverena da je ona kriva što je izgubila službu“ [“A mother of two, a dismissed worker, stabbed another female worker to death, believing she was responsible for her losing her job”], *Vreme*, Beograd, 16. decembar 1934.

Monney de Boully / Moni de Buli „Message personnel“ [“Lična poruka/Personal Message”], *L’Honneur des poètes – Europe*, Minuit, Paris, 1944.

Odgovor Dušana Matića studentima, jun 1968. godine / Dušan Matić’s response to the student-protestors, June 1968

LA VIE MOBILE: PUTOVANJA, MEĐUNARODNA SARADNJA I RAZMENA, PREVOĐENJE NADREALIZMA / LA VIE MOBILE: TRAVEL, INTERNATIONAL COOPERATION AND EXCHANGE, TRANSLATING SURREALISM

Aleksandar Vučo
The Holidays, Linklins-Prager, London 1959.
privatna arhiva / private archive

Aleksandar Vučo, Dušan Matić
The Fine Feast of the ‘Five Cockerels’ Gang, Brill, Linden Boston, 2022.
privatna arhiva / private archive

Aleksandar Vučo, Lula Vučo
Čestitka iz Kine / Greeting Card from China
Zaostavština Marka Ristića, Arhiva SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive

André Breton
Clair de terre, avec un portrait par Picasso, Presses du Montparnasse, Paris, 1923.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić 1923.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library

André Breton
Qu'est-ce que le surrealism ?, René Henriquez, Bruxelles 1934.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Rajka Milović
André Breton, *Nepričišan brak*, limitirano izdanje od 40 originalnih otiska, dupli listovi, ilustracije: Rajka Milović / limited edition of 40 prints, double bind,

illustrations: Rajka Milović, Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd 1976.

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Andre Mason / André Masson

List iz mape *I percursori dell'avanguardia: Surrealisti / Prethodnici avangarde: Nadrealisti / From The Forerunners of the Avant-Garde: Surrealists Map*, 1966.

bakrops na papiru / etching on paper

25,5 x 19,5 cm

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Anonim / Anonymous

Zima / Winter, 1924.

srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 6,5 x 9,5 cm

Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović

Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art

Anonim / Anonymous

Zima / Winter, 1923/1924.

srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 6,9 x 9,9 cm

Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović

Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art

Anonim / Anonymous

Smiljevo / Smiljevo, oko/cca. 1925.

srebro želatinska fotografija / silver-gelatine photograph, 4,5 x 6,7 cm

Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović

Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art, Belgrade

Aragon, Aurelien, Gallimard, Paris, 1944.

Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Monny de Boully

Au-delà de la mémoire: poèmes, textes, critique, correspondance, Samuel Tastet Editeur, 1991.

Narodna biblioteka Srbije / National Library of Serbia

Blaise Cendrars, Robert Doisneau

La banlieue de Paris, La Guilde du Livre, France, 1949.

Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the

dedication of the author to Marko Ristić

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Claude Aveline

Les Devoirs de L'esprit, Grasset, Paris, 1945.

Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the

dedication of the author to Marko Ristić

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Druže, tvoja kuća gori. Izbor iz vijetnamske poezije, Udrženje književnika Srbije, 1968.

Sa posvetom Aleksandra Vuča Marku Ristiću / With

the dedication of Aleksandar Vučić to Marko Ristić

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Dušan Matić

Tiresijine dojke (po Apolineru) / Tiresia's Breasts (after Apollinaire)

Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection “Poems in Colour”

hemisiska olovka i flomaster na papiru / ballpoint pen and marker on paper, 41 x 29 cm

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić

Još ne počinje budućnost / The Future Has Not Yet Begun

Oni samo lica uzdižu u vreme / They Are Just Lifting Up Their Faces towards Time
(iz jedne olijnje noći Rilke) / (from a Stormy Night) Rilke

Iz kolekcije „Poeme u boji“ / From the Collection “Poems in Colour”

hemisiska olovka i flomaster na papiru / ballpoint pen and marker on paper, 41 x 29 cm

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić

La vérité, quoique multiple, n'est pas double.

Baudelaire / Istina, premda višestruká, nije dvojaka.

Bodler / Truth, albeit multiple, is not double.

Baudelaire

flomasteri i hemisiska olovka na papiru / markers and ballpoint pen on paper, 20,5 x 14,5 cm

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić

La porte de nuit, Fata Morgana, 1973.

ilustracije / illustrations: Gerard Titus-Carmel

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić

La Nichee Declairs, Chiers de Mauregn 4, Paris, 1979.

Sa posvetom Bertranda Noela Dušanu Matiću / With the dedication of Bertranda Noela to Dušan Matić

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić

La rose des vents, Fata Morgana 1969.

ilustracije / illustrations: Vladimir Veličković

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Dušan Matić, Huan Miro / Joan Miró

Dans la Lueur Oblique, Fata Morgana, 1976.

bakropsi u akvatintu u boji / etching and aquatint in colours

originalno izdanje sa grafikom Huana Miroa / book with the original print by Joan Miró

Narodna biblioteka „Dušan Matić“, Čuprija / National Library „Dušan Matić“, Čuprija

Elsa Triolet

Dessins animés, avec le concours de Raymond

Peyron, Bordas, 1947.

sa različitim posvetama / various dedications

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Fotografije sa izložbe Đorđa Kostića, Univerzitetska galerija, Univerzitet Viskonsin – Superior /

Photographs from the Exhibition by Đorđe Kostić, University Gallery, University of Wisconsin- Superior, 2-13. jul 1973.

Zaostavština Marka Ristića, Arhiva SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library

Henri Lefebvre

Pignon, Le Musée de Poche, Paris, 1956.

sa posvetom Anrija Lefevra Marku Ristiću / with

Henri Lefebvre's dedication to Marko Ristić

Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU /

Legacy of Marko Ristić, SASA Library

- Huan Miro / Joan Miró
Makemono, 1957.
litografija na svili / lithograph on silk, 41,5 x 990 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Huan Miro / Joan Miró
L'Astre Patagon / *Patagonijska zvezda* / *Patagonian Star*, 1960.
litografija na papiru / lithograph on paper, 48,5 x 65 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Ivan Goran Kovatchitch
La fosse commune, Poéme présenté par Marko Ristić et précédent du Tombeau de Goran Kovatchitch par Paul Éluard, Bibliothèque Française, Paris, 1948.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Karel Teige
Surrealismus proti proudu, Surrealisticka skupina, Praze, 1938.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Katalog izložbe slika Đorda Kostića / Catalogue, exhibition of paintings by Đorđe Kostić, University Gallery, University of Wisconsin – Superior, 2-13 jul 1973.
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Koča Popović, Marko Ristić
Esquisse D'une Phénoménologie de L'irrationnel, Editions Mimésis, 2016.
privatna arhiva / private archive
- Man Rej / Man Ray
List iz mape / *percursori dell'avanguardia: Surrealisti / Prethodnici avangarde: Nadrealisti / From The Forerunners of the Avant-Garde: Surrealists Map*, 1966.
bakropsis na papiru / etching on paper, 25,5 x 19,5 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Margarita Paz Paredes
El anhelo plural Museo, Gabriela Mistral de Vicuña, 1948.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the author's dedication to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Marko Ristić
La vie mobile (1-13) / Mobile Life (1-13), 1926.
kolaž na papiru / collage on paper, 20,6 x 26,5 cm i 26,5 x 20,6 cm (x13)
Legat Marka Ristića - Poklon Marka, Ševe i Mare Ristić / Legacy of Marko Ristić - Gift of Marko, Ševa, and Mara Ristić
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Marko Ristić
Nox microcosmica, Nolit, Beograd, 1955.
Sa posvetom autora Ljubici Marić / With the dedication of the author to Ljubica Marić
- Pablo Picasso / Pablo Picasso
Plakat / Poster, 1953.
plakat, štampa na papiru / poster, print on paper, 53 x 43 cm
Poklon zbirka Milana Dedinca i Radmila Bunuševaca-Dedinca / Gift-Collection of Milan
- Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Pablo Picasso / Pablo Picasso
Lik s golubom / Figure with a Dove
tanjir, keramika / plate, ceramics, R - 23 cm
Poklon zbirka Milana Dedinca i Radmila Bunuševaca-Dedinca / Gift Collection of Milan
Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Paul Éluard
Choix de poèmes, Gallimard, Paris, 1941.
Sa rukopisnom beleškom autora i posvetom Marku Ristiću. Uz knjigu priložena autorova pesma u rukopisu / With the author's hand-written note and a dedication to Marko Ristić; enclosed, also, the manuscript of a poem
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Paul Éluard
Une longue reflexion amoureuse, frontispice de Picasso, Ides et calendes, Neuchâtel, Paris, 1945.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Paul Éluard
Autorova pesma u rukopisu priložena uz knjigu
Choix de poèmes, Gallimard, Paris, 1941. / The manuscript of a poem enclosed with the book *Choix de poèmes*
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Paul Éluard
Comme deux gouttes d'eau, Paris, Éditions Surréalistes, 1933.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the dedication of the author to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Paul Éluard
Le Devoir et l'inquiétude, A.J. Gonon, Paris, 1925 [1917].
gravura André Deslignères
Sa posvetom autora Milanu Dedincu / With the author's dedication to Milan Dedinac
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Pismo Đorda Kostića Marku Ristiću / Letter from Đorđe Kostić to Marko Ristić, Viskonsin / Wisconsin 4. jul 1973.
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Pismo Đorda Kostića Marku Ristiću / Letter from Đorđe Kostić to Marko Ristić, Viskonsin / Wisconsin 17. jul 1973.
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Rene Crevel
Etes-vous fous?, Gallimard, Paris, 1929.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the author's dedication to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Stevan Živadin (Stevan Živadinović - Vane Bor)
Vane Bor u svom autu sa Mišelom / Vane Bor in His Car, with Michel, 1927/1929.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 6,2 x 8,5 cm
Legat Vane Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Stevan Živadinović - Vane Bor
Vane Bor kao astronom / Vane Bor as an Astronomer, 1932.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 8,7 x 6 cm
Legat Vane Živadinovića Bora / Legacy of Vane Živadinović Bor
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Stevan Živadinović - Vane Bor
Saint Tropez, 1932.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 8,2 x 5,7 cm
Poklon Jeleni Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Stevan Živadinović - Vane Bor
Saint Tropez, 1932.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 8,2 x 5,9 cm
Poklon Jeleni Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Stevan Živadinović - Vane Bor
Saint Tropez, 1932.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 5,9 x 8,2 cm
Poklon Jeleni Jovanović / Gift of Jelena Jovanović
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Tchicaya U Tam'si
Legendes africaines, Seghers, Paris, 1968.
Sa posvetom autora Marku Ristiću / With the author's dedication to Marko Ristić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Tojen (Mari Čermínova) / Toyen (Marie Čermínová)
Pozivnica za samostalnu izložbu Tojen u à l'Étoile scellée galeriji, Pariz / Exhibition announcement for Toyen's solo exhibition at l'Étoile scellée gallery, Paris, 5-30. maj 1953.
štampani tekst na mašinski sečenom wove papiru / printed text on die-cut wove paper, 33 x 18,1 cm
Biblioteka akademika Vaska Pope, Biblioteka SANU / Library of Academician Vasko Popa, SASA Library
- Tomislav Peternek
Man Rej u Beogradu / Man Ray in Belgrade, 1985.
c.b. fotografija / b.w. photograph, 49,5 x 40 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art
- Tristan Tzara
Une route seul soleil, Bibliothèque française, Paris 1944.
Sa posvetom autora Dušanu Matiću / With the dedication of the author to Dušan Matić
Zaostavština Marka Ristića, Biblioteka SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Library
- Vífredo Lam / Wifredo Lam
List iz mape / *percursori dell'avanguardia: Surrealisti / Prethodnici avangarde: Nadrealisti / From The Forerunners of the Avant-Garde: Surrealists Map*, 1966.
bakropsis na papiru / etching on paper, 25,5 x 19,5 cm
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Zvonko Rihrtman, Marko Ristić
Dokument o jednom historičkom susretu / Documents of a Historical Encounter, 1939.
fotografija i tekst / photograph and text,
32 x 24 cm (x9)
Privatna kolekcija VM / Private collection VM

Žan Lirsa / Jean Lurçat
Petao / Rooster
tanjur, porcelan / plate, porcelain, R - 24 cm
Poklon zbirka Milana Dedinca i Radmila Bunuševaca-Dedinca / Gift Collection of Milan Dedinac and Radmila Bunuševac-Dedinac
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Žorž Inje / Georges Hugnet
Le rendez-vous / Sastanak / Meeting, 1935.
tekstil, karton, papir, fotografija, staklo / textile,
cardboard, paper, photography, glass,
41 x 36 x 8 cm
Legat Jelene Jovanović / Legacy of Jelena Jovanović
Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Art

Nepoznati / Unknown, „Automatic“ Surrealist Art Work on Display Here“, *The Evening Telegram*, Superior, June 30, 1973.

Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Reprodukovanii tekstovi / Reproduced texts

Moni de Buli / Monney de Boully, Dida de Majo
Kraj pesme „Au pied du mur“ Moni de Bulija, crtež
Dida de Majo / the end of Monney de Boully's poem
“Au pied du mur” and Dida de Majo's drawing, *Le Grand Jeu*, 2, Paris, 1929

Man Rej / Man Ray
David de Mayo, dit Dida de Mayo (David de Majo, takođe poznat kao Dida de Majo) / [David de Mayo, also known as Dida de Mayo], 1930.

Iz knjige Pavla Levija *Cimarne slike*. Nesputana analitika, Multimedijalni institut, Zagreb i Fakultet za medije i komunikacije / From the book: Pavle Levi, *Jolted Images*, Unrestrained Analysis, Multimedia Institute, Zagreb and Faculty of Media and Communication, Beograd, 2019.

Marko Ristić
„Savremena umetnost u SAD: Izbor iz zbirki Muzeja moderne umetnosti u Njujorku“ [“Contemporary Art in the USA: A Selection from the Collections of the Museum of Modern Art in New York”], *Međunarodna politika / International Politics*, Beograd, 1956.

KAKO IZLAGATI NADREALIZAM? / HOW TO EXHIBIT SURREALISM

Publikacije izdate povodom izložbe / Publications accompanying the exhibition *Stevan Živadinović Vane Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Katalog izložbe *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam 1929–1950.* / Exhibition catalogue *Surrealism, Post-Surrealism, Social Art, Art of the National Liberation Struggle, Socialist Realism 1929–1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Katalog izložbe *Nikola Vučo: Fotografije 1926–1930* / Exhibition catalogue *Nikola Vučo. Photographs 1926–1930*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1991.

Porodična kolekcija Beke Vučo / Family collection of Beka Vučo

Katalog izložbe *Legat Marka Ristića. Likovna eksperimentacija grupe beogradskih nadrealista* / Exhibition catalogue *Legacy of Marko Ristić. Experimentation of the Belgrade Surrealist group*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1993/1994. Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Katalog izložbe *Jedan minut pre ubistva. Fotografija u srpskom nadrealizmu (1926–1936)* / Exhibition catalogue *One Minute Before The Murder. Photography in Serbian Surrealism (1926–1936)*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 2002. Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Katalog izložbe *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* / Exhibition catalogue *The Impossible. Surrealist Art*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002/2003. Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Katalog izložbe / Exhibition catalogue *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre / Unutrašnjost pogleda. Nadrealistička fotografija iz 30-ih i 40-ih godina*, Museum moderner Kunst, Wien, 1989.
Biblioteka MSUB / MoCAB Library

Pismo direktora MSUB Miodraga B. Protića Marku Ristiću povodom zatvaranja izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost*, Beograd, 1. jul 1969. / The Director of MoCAB Miodrag B. Protić's letter to Marko Ristić, on the occasion of the closing of the exhibition *Surrealism and Social Art*
Zaostavština Marka Ristića, Arhiv SANU / Legacy of Marko Ristić, SASA Archive

Pismo zahvalnosti direktorce Muzeja primenjene umetnosti Bojane Radojković Nikoli Vučo na poklonu Muzeju / The Director of the Museum of Applied Arts Bojana Radojković's letter to Nikola Vučo, thanking him for the gift to the Museum, Beograd / Belgrade, 22. jun / June 1988.

Porodična kolekcija Beke Vučo / Family collection of Beka Vučo

Pismo Stevana Živadinovića - Vane Bora Miodragu B. Protiću, Oxford 18. novembar / Stevan Živadinović - Vane Bor's letter to Miodrag B. Protić, Oxford, November 1988.
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Pismo Stevana Živadinovića - Vane Bora Zoranu Gavriću direktoru MSUB povodom posete kustoskinje Lidije Merenik / Stevan Živadinović - Vane Bor's letter to the Director of MoCAB Zoran Gavrić, following the visit of curator Lidija Merenik, Oxford, 22 maj / May 1989.
Muzej savremene umetnosti / Museum of Contemporary Art

Prospekt koji prati projektat „Evropski kontekst srpskog nadrealizma“ i web prezentaciju, Beograd, 2014. / Prospectus, project/web presentation “European Context of Serbian Surrealism”, Belgrade, 2014

Prilog o izložbi Stevan Živadinović - Vane Bor / News feature about the exhibition Stevan Živadinović - Vane Bor, Muzej savremene umetnosti, Beograd / Museum of Contemporary Art, Belgrade 1990.
Audio vizuelni arhiv Radiotelevizije Srbije / Audio-visual Archive of Radio-Television of Serbia

Maja Tucaković, Prilog o izložbi *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* / News feature about the exhibition *The Impossible. Surrealist Art*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd / Museum of

Applied Arts, Belgrade, 2002/2003.

Audio vizuelni arhiv Radiotelevizije Srbije / Audio-visual Archive of Radio-Television of Serbia

Prilog o izložbi *Nikola Vučo: Fotografije 1926–1930* / News feature about the exhibition *Nikola Vučo: Photographs 1926–1930*, Muzej primenjene umetnosti / Museum of Applied Arts, Beograd / Belgrade, 1991.

Govore Milanka Todić i Nikola Vučo / featuring curator Milanka Todić and Nikola Vučo.
Audio vizuelni arhiv Radiotelevizije Srbije / Audio-visual Archive of Radio-Television of Serbia

Maja Tucaković, Prilog o izložbi *Od dade do nadrealizma*, Galerija-Legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića / News feature about the exhibition *From Dada to Surrealism* / Gallery-Legacy of Milica Zorić and Rodoljub Čolaković, Beograd / Belgrade 2014.
Audio vizuelni arhiv Radiotelevizije Srbije / Audio-visual Archive of Radio-Television of Serbia

Izdavač / Publisher
Muzej savremene umetnosti /
Museum of Contemporary Art
Ušće 10 · Blok 15 · 11070 Novi Beograd
www.msub.org.rs

Za izdavača / On behalf of publisher
Marijana Kolarić, direktorka / director

Autor koncepta / Concept Author: Dr Sanja Bahun, profesor i dekan Fakulteta umetnosti i humanističkih nauka na Univerzitetu u Eseksu / Professor and Executive Dean, Faculty of Arts and Humanities, University of Essex

Kustosi izložbe i urednici kataloga / Exhibition curators and catalogue editors: Sanja Bahun, Aleksandra Mirčić, Una Popović i Žaklina Ratković

Producija / Production: Nataša Lazić, Zlata Vučetić

Kozervacija / Conservation: Biljana Šipetić, Tamara Karajčić, Marko Božović

Fotografija / Photography: Bojana Janjić, Saša Reljić, Turbina

Lektura i prevod / Proofreading and translation: Maja Vojvodić Jovanović

Dizajn i arhitektura postavke / Exhibition design: Sven Jonke, Ivana Jonke, Turbina

Tehnička produkcija postavke / Technical production: Turbina i Object constructors

Tehnička realizacija postavke / Technical realization: Dragan Stošić, Zoran Jakovljević, Saša Sarić, Vlada Vidaković, Dejan Klajić, Jelena Mirković, Nenad Avramović, Pavle Ćurčić, Marko Živković

Odnosi s javnošću / Public relations: Monika Husar Tokin, KomunikArt, Minja Velemir

Saradnik na katalogu / Catalog Collaborator: Mirko Kokir

Saradnici edukatori na izložbi / Exhibition educators: Katarina Kuč, Mirko Kokir, Veronika Podriadova

Grafičko oblikovanje / Design: Katarina Keti Zaharijev

Štampa / Printed by: Birograf, Beograd

Tiraž / Print run: 500

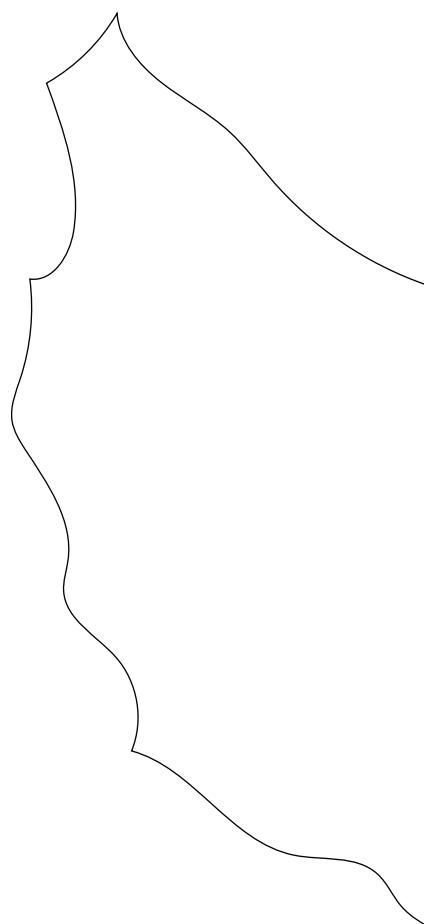
ISBN-978-86-7101-419-9

Muzej savremene umetnosti zahvaljuje muzejima, ustanovama i kolezionarima koji su ustupili umetnička dela i arhivsku građu / Museum of Contemporary Art thanks museums, institutions and collectors that loaned us artworks and archive materials :

Aleksandar Kostić, Archiv der Avantgarden – Egidio Marzona, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Arhiv SANU, Beka Vučo, Biblioteka SANU, Biblioteka šabačka (Šabac), Delta video, Filmske novosti, Galerija RIMA, Istorijski arhiv Beograda, Kolekcija Marinko Sudac, Međuopštinski istorijski arhiv (Šabac), Muzej Jugoslavije, Muzej primenjene umetnosti, Narodna biblioteka „Dušan Matić“ (Čuprija), Narodna biblioteka Srbije, Pozorišni muzej Srbije, Programski arhiv RTS-a, Univerzitetska biblioteka “Svetozar Marković”, Vladimir Macura, Vuk Čosić, Zagreb Film.

Muzej izražava zahvalnost na saradnji i podršci u realizaciji izložbe i kataloga / Museum of Contemporary Art thanks the following persons for collaboration and support in realization of the exhibition and catalogue:

Abigail Susik, Ainsley Morse, Aleksandar Bošković, Aleksandar Milojević, Aleksandra Tatić, Andrej Dolinka, Andrija Dinulović, Anna Belorukova, Biljana Andonovska, Biljana Grujović, Bojan Jović, Dalibor Šandor, Danka Kuželj, Dejan Kršić, Dejan Sretenović, Dorotea Fotivec Očić, Dragan Bošković, Dragan Vojvodić, Dragana Mitrašinović, Goran Stojčetović, Gordana Filipović, Howard Slater, Ilija Belorukov, Ivana Jonke, Jana Baljak, Janko Dimitrijević, Jelena Novaković, Jelena Perać, Jelena Podgorac Jovanović, Jovan Bukumira, Jovana Bulatović, Krzysztof Fijałkowski, Lana Vasiljević, Leri Ahel, Ljiljana Đorđević, Maja Bosnar, Marija Pavlović, Milanka Todić, Milica Cukić, Miloš Tomić, Miodrag Krkobabić, Mirjana Obradović, Miroslav Jovanović, Natalija Vladislavljević, Novak Puletić, Pavle Dinulović, Pavle Levi, Predrag Nešković, Przemysław Strozek, Saša Asentić, Saša Ilić, Siniša Samardžija, Slavoljub Gnijatović, Sven Jonke, Tajana Kajtez, Velimir Mladenović, Vera Večanski, Vladimir Krstić, Zoja Erdeljan, Zoran Pantelić, Zoran Popović, Zoran Todorović, Željka Tadić, Željko Luketić, Hleb teatar, kuda.org, PerArt, Teatar Ulica, Udruženje Prostor, Beogradska Akademija poslovnih i umetničkih strukovnih studija, Fakultet likovnih umetnosti (Beograd), Filološko-umetnički fakultet (Kragujevac), Škola za dizajn "Bogdan Šuput" (Novi Sad), Beograd put, Boja doo, Sombor, Fox & His Friends Records, Sekretarijat za saobraćaj Beograd, Studio digital, Turbina.



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.037.5(497.11)"1924/2024"(083.824)

AKTIVITET : 100 godina nadrealizma : Muzej savremene umetnosti, Beograd, 19. oktobar 2024 - 24. februar 2025. = Aktivitet : 100 years of Surrealism : Museum of Contemporary Art, Belgrade, 19 October 2024 - 24 February 2025 / [urednici kataloga. catalogue editors Sanja Bahun ... [et al.]] ; [fotografija, photography Bojana Janjić, Saša Reljić, Turbina] ; [prevod, translation Maja Vojvodić Jovanović]. - Novi Beograd : Muzej savremene umetnosti = Museum of Contemporary Art, 2025 (Beograd : Birograf). - 273 str. : fotogr. ; 26 cm

Uporedno srp. tekst i engl. prevod. - Tiraž 500. - Str. 10-11: Uvodna reč / Maja Kolić. - Str. 12-13: O izložbi / Sanja Bahun. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-7101-419-9

а) Надреализам -- 1924-2024 -- Србија -- Изложбени каталоги

COBISS.SR-ID 168529417



MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI, BEOGRAD /
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, BELGRADE, 2025